رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين

د. ماجد الجعافرة

جامعة اليرموك

Abstract

This paper aims at clarifying the classical attitude towards al-Rajaz meter. It also concentrates on the importance of al-Rajaz among contemporary critics by amplifying the incrasing use of al-Rajaz meter in the new Arabic poetry termed Shir Hurr (free verse), especially in its beginnings in the fifties and sixties.

The paper examines several metrical phenomena seen in contemporary Arabic poetry which modern critics thought of as a deviation from the rules methodized by al-Khalil bin Ahmad.

The discussion concludes that:

(A) Arabic free verse (Shir hurr) did not come all of a sudden from nothing. It has routes in many Arājiz (poems formed on al-Rajaz meter).

(B) What has been considered by modern critics as a deviation from the long-established metrical rules is not completely true. The many examples we found in ancient Arabic poetry formed on al-Rajaz meter, show that such deviation characterised many classical poems.

ملخـــص

يـهدف هـذا الـبحث الى استجلاء موقف القدماء من الرجز، وهو موقف يقوم على الانتقاص من حقه والازراء بـه ــ وبخـاصـة أراجيـز الـعصر الجاهلي ــ وقد كان لهذا الموقف نتائج سيئة، فقد ضاع قدر أكبر من الشعر، ولم يصل الينا الا اليسير.

و يختلف الحال فيما يتعلق بالمعاصرين، فقد راحوا يكبرون الرجز و يجلونه. وعندما فكر الشعراء المعاصرون في أن يـغـيـروا مـن مـجـرى الشعر القديم و يردوه الى مجرى جديد، تمثل في «شعر التفعلية» وجدنا الرجز يتصدر الشـعـر الـجـديـد بـعـد الـكـامل، وكأنما قدر للرجز أن يكون أولا في شعرنا القديم، وأولا في شعْرنا الجديد. ودأب الشعراء يعكفون على تفعلية «مستفعلن» الرجزية، يخرجون منها أنغاما متنوعة، ظن كثير من النقاد المحدثين أنـهـا لـم تكن موجودة البتة في الرجز القديم، فراحوا يتهمون الشاعر المعاصر الذي يكتب شعر التفعلية بالخروج على العروض.

و بحكم سنة التطور وجدنا الشاعر المعاصر يبتكر طريقة لكتابة شعره ــ يظن أنها جديدة كل الجدة ــ تقوم على كتابته وفقا للدفقات الشعورية عنده، واستلزم ذلك ان تطول التفعيلات أو تقصر تبعا لذلك الانفعال. والبحث يكشف أراجيز تمثل هذه الظاهرة تمثيلا قو يا. وراح شاعر التفعيلة ينوع في أضربه وقوافيه، و يستخدم في شعره الرجزي تنو يعات عروضية، قبلها بعض النقاد لكثرتها ــ على مضض ــ في الشعر الجديد. ورفضها آخرون لكونها تشكل خروجا سافرا على العروض الخليلي.

والبحث يكشف عن أراجيز قديمة، يبدو أن العروضيين رأوها فأعرضوا عنها جريا وراء الرأى الذي يقول بعدم شعرية الرجز ــ و بخاصة المشطور والمنهك منه ــ أو أنهم لم يروها و بالتالي جاء استقراؤهم العروضي ناقصا بعض الشيء. والبحث يركز على هذا الضرب من الرجز الذي استثنى لعدم شعريته، و يناقش العروضيين في ضوء هذه الأراجيز التي تحمل شواهد واضحة؛ تدل على تحكم واضح من قبلهم وهم يجيزون صيغا لتفعلية ترد في أحد البحور، و يمنعون تلك الصيغ أن تجرى على التفعيلة نفسها حينما ترد في بحر آخر وفي الوضع نفسه.

و يهدى البحث الى أن الشاعر المعاصر في انطلاقته الشعرية المتحررة، كان موصولا بالشاعر القديم، وفي كل ما نوع ولون في تفاعيلة واضربه لم يكن بعيدا عنه. وبهذا يكون الشاعر المعاصر الذي يكتب شعر التفعيلة قد اهتدى بفطرته السليمة من جهة واطلاعه على التراث من جهة أخرى الى ما هو موجود في الرجز القديم الذي استبعده العروضيون، فبدأ يطبقه في شعره، مستفيدا من تلو ينات القدماء، وتنو يعاتهم الرجزية.

موقف القدماء من الرجز

أثار القدماء قضايا كثيرة تتعلق بالرجز، واختلفوا ــ في بادىء الأمر على شعريته. هل يدخل ضمن دائرة الشعر أو يخرج عليها. فابن سيده يرى أن الرجز شعر ابتداء أجزائه سببان ثم وتد(١). والعجاج نفسه يتعرف أن ما يقوله هو شعر، اذ يروى أنه أنشد أبا هريرة:

ساقا بخنـداة وكعبـا أدرمـا

فقال: النبي صلى الله عليه وسلم يعجبه نحو هذا من الشعر(٢). وسمي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه وقلة حروفه (٣). و يقول ابن سلام:
«ولم يكن لأ وائل العرب من الشعر الا الأ بيات يقولها الرجل في حاجته» وحينما يتحدث

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (٦٣٠ ــ ٧١١): لسان العرب، ١٥ مجلدا، دار صادر ــ بيروت، بدون تاريخ، مادة رجز. وسيشار اليه هكذا: اللسان مادة...

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

عن قديم الشعر يذكر لنا أمثلة له من الرجز(٤).

و يستشف من قول لعمرو بن العلاء أن الرجز ضرب من الشعر، يقول: «ومن الشعراء من يحكم القريض ولا يحسن من الرجز شيئاً» (٥) والجاحظ يقول: «وقال غير عبد الصمد:

وجدنا الشعر: من القصيد والرجز، قد سمعه صلى الله عليه وسلم فاستحسنه وأمر به شعراءه» (٦) و يقول ابن رشيق: «واسم الشاعر وان عم المقصد والراجز فهو بالمقصد أعلق وعليه أوقع، فقيل لهذا شاعر ولذلك راجز» (٧) و يرى الناقد نفسه أن الشاعر الكامل «اذا قطع وقصد ورجز» (٨).

وأبو العلاء المعري المعروف بخصومته للرجز والرجاز لم يخرج الرجز من دائرة الشعر، يقول: «ان الشعر نوع من جنس، ذلك الجنس هو الكلام، واذا صح ذلك قلنا: ان الشعر جنس، والرجز نوع تحته وانما ذكرت لك خشية أن تذهب الى أن الرجز ليس بشعر...» (٩).

بل أنه يحتج لذلك قائلا: «فان قلت أيها السامع: ان قول العرب رجز وشعر د ليل على أنهما مختلفان في الجنسية، فان ذلك ليس بدليل على ما قلت، لأنهم يقولون: فعلت بنو هاشم وحمزة بن عبد المطلب (١٠).

---

(٤) ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي (١٣٩ــ٢٣١هـ): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، جزءان، مطبعة المدني ــ القاهرة، بدون تاريخ، جـ١ ص ٣١ وسيذكر فيما بعد هكذا: ابن سلام: طبقات.

(٥) الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر (١٥٠ ــ ٢٢٥ هـ): البيان والتبيين، بتحقيق وشرح عبد السلام هارون، ٤ أجزاء، مكتبة الخانجي ــ القاهرة (١٣٨٨هـ ــ ١٩٦٨م) جـ٤ ص ١٨٦. وسيذكر فيما بعد هكذا: الجاحظ: البيان.

(٦) الجاحظ: البيان جـ١ ص ٢٨٧.

(٧) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٣٩٠ ــ ٤٥٦ هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد مطبعة الجيل ــ بيروت (١٩٧٢م) جـ١ ص ١٨٦. وسيذكر هكذا: ابن رشيق: العمدة.

(٨) ابن رشيق/ العمدة جـ١ ص ١٨٩.

(٩) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (٣٦٣ ــ ٤٤٩ هـ) رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ــ بدون تاريخ ص ١٨١، وسيذكر أبو العلاء، رسالة الصاهل والشاحج.

(١٠) أبو العلاء: الصاهل والشاحج ص ١٨٨.

و يذهب الأخفش الى أنه ليس بشعر، و يقنع الخليل بأن يلتزم هذا الرأي.. (١١) والحق أن ابن منظور ينسب الى الخليل حول هذه القضية آراء متناقضة، فمرة يوهمنا أنه التزم رأي الأخفش في نفي الشعرية عن الرجز، ومرة ينسب اليه قائلا: وهو عند الخليل شعر صحيح، ولو جاء منه شيء على جزء واحد لاحتمل الرجز ذلك لحسن بنائه ...» (١٢) وفي التهذيب: وزعم الخليل أن الرجز ليس بشعر وانما هو أصاف أبيات وأثلاث ... (١٣) و يسند اليه أيضا: أن الرجز المشطور والمنهوك ليسا من الشعر... (١٤).

و يرى الباقلاني أن الرجز لا يعد شعرا «ولا سيما اذا كان مشطورا أو منهوكا، وكذلك ما كان يقاربه في قلة الأجزاء...» (١٥) و يضع مقياسا لقبوله شعرا، وهو عدد الأبيات فيقول: «ان أقل ما يكون منه شعرا أربعة أبيات، بعد أن تتفق قوافيها ...» (١٦) في حين أنه يرى أن «أقل الشعر بيتان فصاعدا» (١٧) و يضيف الى هذه الشروط شرطا آخر وهو القصد والنية، ولهذا يقول: «لو صح أن يسمى كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر، أو تنتظم انتظام بعض الاعاريض كان الناس كلهم شعراء، لأن كل متكلم لا ينفك من أن يعرض في جملة كلام كثير يقوله ما يتزن بوزن الشعر، و ينتظم انتظامه ...» (١٨).

والحق ان حديثه عن القصد والنية كان مسبوقا فيه من قبل الجاحظ، يقول: «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مستفعلن مستفعلن كثيرا ومستفعلن مفاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح من يشتري باذنجان، لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات، وكيف يكون هذا شعرا، وصاحبه لم يقصد الى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع

---

(١١) اللسان مادة رجز.

(١٢) نفسه.

(١٣) نفسه.

(١٤) نفسه.

(١٥) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر (-٤٠٣هـ): اعجاز القرآن، تحقيق السيد صقر، ط ١ دار المعارف بمصر. ص ٨١.

(١٦) الباقلاني: اعجاز القرآن ص ٨٣.

(١٧) نفسه ص ٨١.

(١٨) نفسه ص ٨١.

الكلام. واذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد اليها كان ذلك شعرا ...» (١٩).

وعد ابن رشيق شرط النية عمدة الشروط في باب حد الشعر في عمدته فقال: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية (٢٠).

و يبدو أن الباعث على وضع هذه الشروط التي تتعلق بالكم والتزام التقفية والنية هو محاولة نفي الشعرية عن القرآن الكريم والرسول صلى الله عليه وسلم، ولهذا يرى أبو العلاء (٢١): «أنّ الذي يقول إنّ الرجز ليس بشعر، انما قال ذلك محتجا لما روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال:ـ

أنا النبي لا كذب
أنا ابن عبد المطلب

ولما جاء في الرواية الاخرى أنه قال:

هل أنت الا اصبع دميت
وفي سبيل الله ما لقيت

و ينفي الجاحظ ما ورد في القرآن من آية موزونة على وزن مستفعلن مفاعلن أو في الحديث النبوي أن تكون من الشعر وذلك لعدم توفر القصد والنية ...(٢٢) وكذلك ابن رشيق: «لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من

(١٩) الجاحظ: البيان جـ١ ص٢٨٨ ــ ٢٨٩، وانظر عبد الرؤوف مخلوف، الباقلاني وكتابه اعجاز القرآن، منشورات دار مكتبة الحياة ــ بيروت ــ بدون تاريخ ص٢٦٦.

(٢٠) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص١٩٩.

(٢١) أبو العلاء: الصاهل والشاحج، ص١٨٢.

(٢٢) الجاحظ: البيان، جـ١ ص٢٨٩.

القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم ...» (٢٣).

وبعد أن وضع الباقلاني مقاييس للشعر تتعلق بالكم قال: «ولم يتفق ذلك في القرآن بحال ...» (٢٤) فكأنه استبعد الرجز الذي يقل عن أربعة أبيات من دائرة الشعر، وكذلك القصيد الذي يقل عن بيتين. وكان النبي صلى الله عليه وسلم اذا ذكر بيتا صاباه، أي لم يجيء به على جهته، حتى عرف ذلك عنه ...» (٢٥) ولم يلتفت قدامه الى كل هذه الشروط فراح يعرف الشعر على أنه: «قول موزون مقفى يدل على معنى» (٢٦) وهذا التعريف لا يخرج الرجز من دائرة الشعر سواء كثرت أبياته أو قلت.

ويبدو أن الفكرة التي رسخت في أذهان القدماء حول اطلاق صفة «شاعر» على من يقول القصيد في مقابل صفة «راجز» على من يقول الرجز لها دور كبير في نفي الشعرية عن الرجز يقول أبو العلاء: «ويحتجون للذي ينشيء غيره من القصيد شاعر... (٢٧) وقد لمح ذلك ابن رشيق فقال: «واسم الشاعر وان عم المقصد والراجز، فهو بالمقصد أعلق، وعليه أوقع، فقيل لهذا شاعر، ولذلك راجز، كأنه ليس بشاعر» (٢٨).

ويظهر أن ظاهرة احتقار الرجز تمثلت في قضية أخرى، وهي تميزه عن القصيد تميزا واضحا، والقصد من هذا الفصل بينهما الاساءة للرجز اذا ما قورن بالقصيد، وتبدأ هذه التفرقة على يد راجز متقدم هو الاغلب العجلي، اذ ينسبون اليه أنه سئل ماذا قال في الاسلام فيجيب سائله: (٢٩).

أرجزا تريد أم قصيدا لقد طلبت هينا موجودا

---

(٢٣) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٩ — ١٢٠.

(٢٤) الباقلاني: اعجاز القرآن، ص ٨٣.

(٢٥) أبو العلاء: الصاهل والشاحج، ص ١٨٥، وانظر اللسان مادة رجز.

(٢٦) احسان عباس: تاريخ النقد الادبي عند العرب، ط دار الثقافة — بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨١ — ١٩٨٢، ص ١٩١.

(٢٧) أبو العلاء: الصاهل الشاحج، ص ١٨٢.

(٢٨) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ١٨٦.

(٢٩) الاصفهاني، علي بن الحسين بن محمد القرشي (٣٥٦) الأغاني، ٢٥ مجلداً، ط دار الثقافة — بيروت ١٩٦١ — جـ ١٥ ص ٢٩٧، وسيذكر هكذا: الأغاني.

و يروي البيت كذلك بهذه الطريقة : (٣٠)

لـقـد سـألـت هـيـنـا مـوجـودا — أرجزا تريد أم قصيدا

ورواية ثالثة : (٣١)

أرجـزا سـألـت أم قـصـيـدا ؟ — فـقـد سـألـت هـيـنـا مـوجـودا

ورابعة : (٣٢)

أرجـزا تـريـد أم قـريـضـا — كـلـيـهـمـا أجـد مـسـتـريـضـا

مما جعل بعض النقاد المحدثين يقول : «ان آثار الوضع ظاهرة على هذين البيتين ، ولا سيما وأن الثاني منهما يروى مقلوبا ، أي أن قسيمة الاول يصبح الثاني والعكس ، ونكاد نوقن أن غاية الرواة من ذلك كله هي نفي الشعرية عن الرجز... (٣٣).

وهذا يجعلنا نتوقف عند قصد القدماء بمصطلح القصيد. فالقصيد من الشعر ما تم شطر أبياته ، وقال ابن جني : «سمي قصيدا لأنه قد واعتمد» (٣٤).

والجوهري يقول : القصيد جمع القصيدة كسفين جمع سفينة ، وقيل الجمع قصائد وقصيد... (٣٥) والسبب في التسمية لأن قائله احتفل له ، فنحقه باللفظ الجيد الذي يتقصد أي ينكسر لسمنه» (٣٦). و يقول ابن منظور: «والعرب تستعير السِّمَنَ في الكلام الفصيح فتقول : هذا كلام سمين أي جيد ، وقالوا : شعر قصد : اذا نقح ، وجود وهذب ، وقيل : سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ، ولم يحتسه حسيا على ما

(٣٠) د. مصطفى الجوزو : (الرجز والشعر وموقف القدماء منهما) مجلة الفكر العربي ـ تصدر عن معهد الانماء العربي في بيروت ، كانون الثاني (يناير) شباط (فبراير) ١٩٨٢ العدد الخامس والعشرون ص ٣١٩ وسيذكر هكذا : الجوزو ـ الفكر العربي.

(٣١) ابن سلام : طبقات ، جـ١ ، ص ١٣٥.

(٣٢) د. عبد الرؤوف ، محمد عوني ، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٦ ص ١٠٣ ، وسيذكر هكذا : عبد الرؤوف ـ بدايات.

(٣٣) الجوزو: الفكر العربي ، ص ٣١٩.

(٣٤) اللسان مادة قصد.

(٣٥) نفسه.

(٣٦) نفسه.

خطر بباله، وجرى على لسانه، بل روي فيه خاطره، واجتهد في تجويده، ولم يقتضبه اقتضابا، فهو فعيل من القصد، وهو الأم ومنه النابغة :ـ

وقائله : من أمها واهتدى لها
زياد بن عمرو أمها واهتدى لها

أراد قصيدته التي يقول فيها :ـ

يا دارمية بالعلياء فالسند (٣٧)

فنلاحظ أنهم يضيفون للقصيد صفة التنميق والتجويد واللفظ الجيد، والتأني، والبعد عن الارتجال «ولم يحتسه حسيا» واضفاء صفة الطول عليه «ولم يقتضبه اقتضابا» وكذلك صفة القصد، وهذا المعنى اللغوي يومىء الى سلب كل هذه الصفات عن الرجز.

ونلحظ مثل هذا الازدراء للرجز في تفريقهم بينه و بين القريض، فالقريض : الشعر، وقرضت الشعر أقرضه : اذا قلته، والشعر قريض، وقال ابن بري : وقد فرق الاغلب العجلي بين الرجز والقريض بقوله :ـ (٣٨)

أرجزا تريد أم قريضا

ومن الواضح أن «الأغلب»ـ بهذا الفهم لكلمة القريض ـ يخرج الرّجز عن دائرة الشعر، ولا نعتقد أن الأغلب الراجز يقول مثل هذا، لأنه يخرج نفسه هو من دائرة الشعر برجزه الذي لا يعد شعرا . والنحاس يقول : «القريض عند أهل اللغة : الشعر الذي ليس برجز، يكون مشتقا من «قرض الشيء» أي قَطعه، كأنه قطع جنسا» (٣٩) وقال أبو اسحاق «وهو مشتق من القرض، أي : القطع والتفرقة بين الأشياء، كأنه ترك الرجز وقطعة من شعره ...» (٤٠).

(٣٧) نفسه.
(٣٨) نفسه.
(٣٩) ابن رشيق : العمدة، جـ١ ص ١٨٤.
(٤٠) نفسه.

و يبدو أن هناك جملة من الاسباب تقف وراء ازدراء القدماء للرجز واخراجه من دائرة الشعر، منها ورود بعض أشطار منه على لسان رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهذا جعل القدماء يتحرجون في عده شعرا أمام الآية الكريمة «وما علمناه الشعر وما ينبغي له». وان كان بعضهم قد خرج ذلك بقولهم : «نقلت الرواة أن عبد الله بن عبد المطلب ، قال للكاهنة لما رأت النور بين عينه فدعته الى نفسها :ــ

أمـا الحـرام فـالممـات دونـه
والحـل لا حـل فـأستبـينـه
فـكـيـف بـالأمـر الـذي تـبغـيـنه

وقالوا : فان كان الشعر منقصة فلم استعملها السادة في الاسلام والجاهلية ، وان كان فضيلة فلم يحرمها رسول الله صلى الله عليه وسلم. وقالت طائفة : قد يجوز أن يكون الأمر على ما ذكر هؤلاء ، ويجوز أن يكون على غيره ولأنه صلى الله عليه وسلم قال : استعينوا على كل صناعة بأهلها» (٤١).

و يقول أبو العلاء : ومن الجائز أن يكون سلب منه العلم بهذا النوع لما بعث ، فكان ذلك مثل الآية ، وانما معنى قوله تعالى «وما علمناه الشعر» انه جواب لقول من قال من الكفار : «الذي جاء به محمد شعر» لا أنه بهذه الآية نفى عنه المعرفة بهذا الضرب ... (٤٢).

وسبب آخر يرجع الى أن الغالب عليه في الجاهلية أنصاف أبيات وأثلاث ، فالعدد أيضا له دور في التقليل من شأنه ومن هنا قال ابن قتيبة : «ولم يكن لأ وائل الشعراء الا الابيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة ...» (٤٣) و يذكر أن الأغلب العجلي «هو أول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله ، وكان الرجز قبله انما يقول الرجل منه البيتين أو الثلاثة» (٤٤).

(٤١) أبو العلاء : الصاهل والشاحج ص ١٨٤ ــ ١٨٥.
(٤٢) نفسه ص ١٨٥.
(٤٣) ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي (٢١٣ ــ ٢٧٦ هـ) ، الشعر والشعراء ، بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ؛ دار المعارف بمصر ١٩٦٦ ص ٣٥ وسيشار اليه هكذا : ابن قتيبة : الشعر والشعراء.
(٤٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء.

و يظهر أن ميزة الطول كانت محببة في القصيد ، وغير موجودة في الرجز ، ولهذا اعتنى النقاد بتتبع نمو هذا الطول في الاراجيز ، فأشاروا الى تطور الرجز طوليا كي يلحق بالقصيد ، ولهذا يقول ابن رشيق : «وأول من طول الرجز ، وجعله كالقصيد الأغلب العجلي ... ثم أتى العجاج فافتن فيه فالأغلب العجلي والعجاج من الرجز ، كامرىء القيس ومهلهل في القصيد (٤٥) . و يقول ابن سلام : «ولم يكن لأ وائل العرب من الشعر الا الابيات يقولها الرجل في حاجته ... وانما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف ...» (٤٦) وهو حينما يذكر قديم الشعر يشير الى أبيات من الرجز (٤٧) .

ومن هذه الأسباب ــ في نظرنا ــ هو اتساع مفهوم الرجز في الجاهلية فلم يعامل على أنه بحر شعري وحسب «ولكن الغالب على اصطلاح القدماء هو أن الرجز نوع من النظم قيده القافية وحسب ، و يقبل عددا من بحور الشعر ولا سيما البحر المسمى باسمه» (٤٨) . و يقول صاحب العمدة : «ومن المقصد ما ليس برجز وهم يسمونه رجزا ، لتصريع جميع أبياته ، وذلك هو مشطور السريع» (٤٩) . و يذكر أبياتا أنشدها أبو عبد الله لابن المعتز ، فيعلق عليها قائلا : «وهذا عند الجوهري من البسيط والذي أنشد أبو عبد الله هو من الرجز» (٥٠) .

و يتردد الرجز عند القدماء على أنه من البحور أو الأ وزان السهلة ، وهو ضرب من الشعر وزنه مستفعلن ست مرات ، سمي كذلك لتقارب أجزائه وقلة حروفه ، وهو داء يصيب الابل في اعجازها ...» (٥١) وأصل الرجز في اللغة : تتابع الحركات ، ومن هذا رجز الشعر ، لأنه أقصر أبيات الشعر والانتقال من بيت الى بيت سريع نحو قوله :

صبرا بني عبد الدار (٥٢)

---

(٤٥) ابن رشيق : العمدة ، جـ١ ص ١٨٩
(٤٦) ابن سلام : طبقات ، ص ٢٦.
(٤٧) نفسه ص ٢٧.
(٤٨) الجوزو : الفكر العربي ، ص ٣١٨.
(٤٩) ابن رشيق : العمدة ، جـ١ ص ١٨٣.
(٥٠) نفسه.
(٥١) اللسان مادة رجز.
(٥٢) نفسه.

و يقول ابن سيده : والرجز شعر ابتداء أجزائه سببان ثم وتد (٥٣)، و يضيف «وهو وزن يسهل في السمع و يقع في النفس ولذلك جاز أن يقع فيه المشطور وهو الذي ذهب شطره والمنهوك وهو الذي قد ذهب منه أربعة أجزائه و بقي جزءان ... (٥٤) والجاحظ يقول : «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم ، لوجدت مثل مستفعلن كثيرا ، ومستفعلن مفاعِلن ... (٥٥).

ومعنى هذا أن الرجز يعرض في الكلام العادي كثيرا لتتابع حركات هذه التفعيلة المبدوءة بسببين ثم وتد مجموع ، ولهذا لاحظ المستشرقون أن هناك أراجيز كثيرة تختلط بالكلام العادي المسموع ، مما حدا ببعضهم الى أن يذهب الى أن الرجز متطور عن السجع (٥٦) و يرون كذلك أن الرجز فعلاً أقدم نظام للشعر العربي ، وهو عندهم ليس الا سجعا منظوما مقفى ... (٥٧) وهذه واحدة من الأراجيز التي تجمع بين صفتي أسلوب السجع والرجز، مما جعل بعض الباحثين يقول :
«وكأنها الخطوة التي تطور اليها السجع» (٥٨) :ـ

لمن ملك الذمار
لحمير الاخيار
لمن ملك الذمار
للحبشة الاشرار
لمن ملك الذمار
لفارس الاحرار
لمن ملك الذمار
لقريش التجار

---

(٥٣) اللسان مادة رجز.
(٥٤) نفسه.
(٥٥) الجاحظ ، البيان ، جـ١ ص ٢٨٩.
(٥٦) د. زكي ، أحمد كمال ، مجلة الشعر ، عدد ١٤ ، فبراير ، ١٩٦٥ ، ص ٧٨.
(٥٧) المصدر السابق. وانظر عبد الرؤوف ، بدايات ، ص ٥٨.
(٥٨) د. زكي ، أحمد كمال ، مجلة الشعر ، عدد ١٤ ، فبراير ، ١٩٦٥ ، ص ٧٨ وانظر ، عبد الرؤوف ، بدايات ، ص ٥٨.

وقد جاء في تلبية قيس :ــ (٥٩)

أنـــت الـــرحمـــن
أتـــتـــك قـــيـــس عـــيـــلان
رجـــالهـــا والـــركـــبـــان
بـــشـــيـــخـــهـــا والـــولـــدان
مـــذللـــة للـــديـــان

و يرى بروكلمان : «أن السجع ترقى الى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين و وتد ، ليسهل على السمع و يبلغ أثره في النفس ...» (٦٠).

وللرجز علاقة قوية بالحداء ، وهو سوق الابل والغناء لها كما يقول «الجوهري» (٦١). و يقول ابن حبيب «كانت العرب تقول الرجز في الحرب والحداء والمفاخرة» (٦٢) و يقول الأخفش : «وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به» (٦٣). و يبدو أن الحداء لم يكن الا رجزا ... (٦٤)، يرفع الحادي به صوته عاليا مدو يا ، وكأنه بذلك يحث راحلته على السير اذا ما أحسّ منها فتورا وتوانيا ، وهذا ما جعل بعض المستشرقين يقول : «ان الأوزان الأساسية للعروض العربي تحاكي طريقة الجمل في سيره ...» (٦٥) و يظهر أن الحداء كان يتخذ شكل غناء بدائي ، يرتجل ارتجالا دون اعداد ، وفي هذا يقول د. حسين نصار : «ولم يكن الحادي شاعرا محترفا ، وانما كان كل فرد في القافلة صالحا للحداء ، وجديرا به وله الحق فيه ، اذا كان قادرا عليه ... (٦٦) و يضيف : (وكان الحادي في أكثر الاحيان يرتجل ما يقول دون اعداد سابق ولذلك تراه يعالج ما يتعلق بسفره ، وما يتصل به ، وما يطرأ عليه من أحوال ...» (٦٧).

(٥٩) قطرب ، أبو علي محمد بن المستنير، توفي بعد (٢٠٦هـ)، كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، حققه وقدم له د. حنا جميل حداد، مكتبة المنار ــ الاردن ص ١١٧ ، وسيشار اليه هكذا . قطرب ــ الأزمنة وتلبية الجاهلية.

(٦٠) بروكلمان ، كارل ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة د . عبد الحليم النجار، جـ١ ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف ، ص ٥١ .

(٦١) اللسان ، مادة حدا.

(٦٢) الأغاني، جـ٢١ ص ٣١.

(٦٣) اللسان ، مادة رجز.

(٦٤) الاغاني، جـ٢٠ ص ٣١٤، وحسين نصار، الشعر الشعبي العربي ، سلسلة أقرأ، ط ٢ : ١٩٨٠ ص ٧٢، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥.

(٦٥) عبد الرؤوف : بدايات ، ص ٥٦ ، ٥٧ ، ٧٦.

(٦٦) حسين نصار: الشعر الشعبي ، ص ٧١ .

(٦٧) نفسه.

والتلبية عند العرب لها علاقة وثيقة بالرجز، و يلاحظ أبو العلاء أن التلبية عند العرب لم تأت بالقصيد، وانما ما جاء منها موزونا لا يكون الا رجزا، و يقسم التلبية كما جاءت عن العرب الى مسجوع لا وزن له، ومنهوك على نوعين من الرجز ومن المنسرح، ومشطور من الرجز، و يعلق الاستاذ سليم الجندي على تقسيماته، يقول: «فظاهر كلامه أنه عد الأنواع المتقدمة من الرجز، مع أن فيها ما هو من الرجز وما هو من المنسرح ومن السريع ... (٦٨) و يرى بعض الباحثين أن «الرجز قد تطور عن الاسجاع المنبورة والحداء والتلبية ...» (٦٩) وممكن أن يكون الرجز قد تطور عن الاسجاع المنبورة، وعن التلبية، لأننا لاحظنا اختلاط الرجز بالسجع، واختلاطه بالتلبية، ثم نلاحظ أن التلبية في أكثرها تحولت الى رجز، ولكننا لم نلاحظ مثل هذا الحداء فالحداء جاء رجزا جاهزا موزونا لم يعرف تدرج السجع والتلبية.

و يظهر أن طبيعة الرجز القائمة على الارتجال والبديهة قد أساءت اليه، أو شاركت في الحملة عليه والازراء به. وقد لاحظ الجاحظ هذا على الرجز فقال: «وكل شيء للعرب انما هو بديهة وارتجال، وليس هناك معاندة ولا مكايدة، وانما هو أن يصرف وهمه الى الكلام والى رجز يوم الخصام ...» (٧٠)

ولكن هذا القول قد يصدق على أراجيز الجاهليين، وعلى بعض أراجيز الاسلاميين التي كانت تقال في التحميس للقتال ... (٧١) ولا يصدق على أراجيز رؤبة والعجاج التي تشبه القصيد تماما (٧٢) ولا بد فيها من الاعداد والروية، ولا يمكن لنا أن نصدق ما ينقله الاصمعي عن بعض الرواة من أن أبا النجم قال أرجوزته التي مطلعها:ـ

الحمد لله الوهوب المجزل

---

(٦٨) محمد سليم الجندي: الجامع في أخبار أبي العلاء، تحقيق عبد الهادي هاشم ١ــ٣ دمشق ١٩٦٢ــ١٩٦٤ جـ٢ ص ٩٢٢، وقارن بعبد الرؤوف: بدايات، ص ٦٦، ٦٧، ٦٨.

(٦٩) د. أحمد كمال، مجلة الشعر، عدد ١٤، فبراير، ١٩٦٥، ص ٧٨، وانظر عبد الرؤوف، بدايات ص ٦٦.

(٧٠) الجاحظ: البيان، جـ٣ ص ٢٦.

(٧١) د. حسين نصار: الشعر الشعبي، ص ٧٨، ٨٠، ٨١.

(٧٢) هناك مقطعات صغيرة يذكرها ابن سلام لرؤبة، قالها ارتجالا، ولكنها ليست بقصائد على أية حال، ابن سلام: طبقات، جـ ٢ ص ٧٦٧.

في قدر ما يمشي الانسان من مسجد الاشياخ الى حاتم الجزار، ومقدار ما بينهما غلوة ... (٧٣) أو نحوها، قال: «وكان أسرع الناس بديهة» (٧٤) واذا كان أبو النجم بهذه السرعة يرتجل أرجوزة طويلة محكمة النسج، فلم يكرر الارجوزة نفسها مرة ثانية أمام «هشام بن عبد الملك» حينما طلب منه ومن شعراء حاضرين لمجلسه أن يصفوا له ابلا، يقطرونها و يصدرونها حتى كأنه ينظر اليها ... ؟» (٧٥).

وطبيعة الموضوعات التي خاضها الرجز في الجاهلية كان لها دور في وقفة القدماء منه هذا الموقف السلبي، فاستخدم الرجز عند المتح وعند مجاثاة الخصم وساعة المشاولة وفي نفس المجادلة والمحاورة ... (٧٦) وترنموا به في عملهم وسوقهم وحدائهم ... (٧٧) وفي سقاية ابلهم (٧٨)، وترقيص الصبيان (٧٩)، وفي التعاويذ والرقى والاحاجي واللعب بالألفاظ (٨٠).

على أن الرجز في تطوره تخطى هذه الموضوعات، وأصبح يعبر عن الموضوعات ذاتها التي يعبر عنها القصيد، بل زاد على القصيد حينما تخصص في موضوعات معينة مثل الطرديات والمنظومات التعليمية.

ولكن هذا التطور لم يعجب أبا العلاء الذي رأى أن الرجز لا يصلح للمدح، لما يشتمل عليه من ألفاظ غريبة خشنة، تصك المسامع بالجندل، وهذه لا تليق بالمدح فيقول:

(٧٣) الغلوة: رمية سهم أبعد ما يقدر عليه.

(٧٤) الاغاني، جـ ١٠ ص ١٦٥.

(٧٥) الاغاني، جـ ١٠ ص ١٦٣.

(٧٦) الجاحظ: البيان، جـ ١٠ ص ١٦٣.

(٧٧) اللسان، مادة، رجز.

(٧٨) عبد الرؤوف: بدايات، ص ١٢٧.

(٧٩) نفسه ص ١٢٨.

(٨٠) نفسه ص ١٢٩.

«أقسمت ما يصلح كلامكم للثناء ولا يفضل عن الهناء ، تصكون مسامع الممتدح بالجندل وانما يطرب الى المندل ... (٨١).

و يأخذ أبو العلاء على رؤبة عدم معرفته لكلمة غريبة ذكرها أمامه أبو مسلم الخراساني ، وهذا ليس بعربي ، فراح رؤبة يسأل عنها بالحي ، ونظن أن أبا العلاء كان يدرك أن غرابة الرجاز غرابة متكلفة مصنوعة يقول : «ولقد بلغني أن أبا مسلم كلمك بكلام فيه ابن ثأداء (٨٢) فلم تعرفها حتى سألت عنها بالحي ، ولقد كنت تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق ...» (٨٣). و يأخذ عليهم أنهم حبسوا أنفسهم على ميدان الوصف : «ومتى خرجتم عن صفة جمل ترثون له من طول العمل ، الى صفة فرس سابح ، أو كلب للقنص نابح ، فانكم غير الراشدين ... (٨٤) ومن أسباب هجومه على الرجاز القافية ، التي يرى أنها يجب أن تنأى عن الحروف النافرة ولهذا يوجه كلامه لرؤبة قائلا :ـ
«يا أبا الجحاف ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة تصنع رجزا على الطاء وعلى الظاء وعلى غير ذلك من الحروف النافرة ... (٨٥) و يأخذ على الرجز خلوه من الامثال السائرة التي نجدها في الشعر ، وكذلك خلوه من الألفاظ العذبة المستحسنة ، فيقول لرؤبة على لسان ابن القارح : «ولم تكن صاحب مثل مذكور ولا لفظ يستحسن عذب» «ولو سبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحبة .. (٨٦).

والحق أن المعري الذي هاجمَ الرجّز لغرابة لغته ، لم يكن هو نفسه مبرّأ من الإغراب .

وحاول نفر من القدماء انصاف الرجاز ، فأخذ يتعصب لهم «قيل ليونس : من أشعر الناس ؟ قال العجاج ورؤبه . فقيل له : لم ولم نعن الرجاز ؟ فقال هم ــ أشعر من أهل القصيد ، انما الشعر كلام ، فأجوده أشعره قد قال العجاج :ـ

---

(٨١) المعري ، أبو العلاء : رسالة الغفران ، بتحقيق بنت الشاطىء ، دار المعارف بمصر ص ٣٧٧ وسيشار اليها أبو العلاء ، رسالة الغفران .

(٨٢) الثأداء : الامة .

(٨٣) أبو العلاء : رسالة الغفران ، ص ٣٧٦.

(٨٤) نفسه : ص ٣٣٧.

(٨٥) نفسه ص ٣٧٥.

(٨٦) نفسه ص ٣٧٣ ، وانظر ص ٣٧٥.

قــد جــبــر الــديــنَ الالــه فَـجُــبــرْ

وهـو نـحـو مـائتي بيت موقوفة القوافي ، ولو أطلقت قوافيها كانت كلها منصوبة وكذلك عـامـة أراجـيـزهـا ...» (٨٧). و يـقـول أبوعبيدة : «ما زالت الشعراء تغلب حتى قال أبو النجم :ـــ

الحـــمـــد لله الـــوهـــوب المـــجـــزل

وقال العجاج :

قــد جــبــر الــديــن الالــه فــجــبــر

وقال رؤبة :

وقـاتـم الاعـمـاق خاوي المخترق (٨٨)

و يـقول ابن رشيق : «والراجز قلما يقصد ، فان جمعهما كان نهاية نحو أبي النجم فانه كان يـقـصد .... وأما غيلان فانه كان راجزا ثم صار الى التقصيد ، وسئل عن ذلك فقال رأيتني لا أقع من هذين الرجلين على شيء يعني العجاج وابنه رؤبة» (٨٩) .

و ينقل الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء : «ومن الشعراء من يحكم القريض ولا يحسن مـن الـرجز شيئا ، ففي الجاهلية منهم : زهير والنابغة والأعشى .. (٩٠) ونلاحظ أن أبا عمرو ذكـر بـعـد أن قـال : ان الـشـعـر فتح بامرىء القيس وختم بذي الرمّة «وكلا الشاعرين له قـصـيـد ورجـز ، وأبـو عـمـرو يـعترف برجز امرىء القيس فيقول : «وأما من يجمعهما فامرؤ الـقـيـس ، ولـه شيء مـن الرجز ... (٩١) فلا نستبعد أن يكون تفضيل أبي عمرو بن العلاء لامـرىء الـقـيـس بـبـدايـة الشعر ، واختياره لذي الرمّة ليكون خاتمة الشعر ناجما عن جمعهما للقصيد والرجز.

والـرجـاز أنـفـسـهـم كـانـوا يـشعرون بذاتهم ، و يفخرون على غيرهم من الشعراء ، فلم

(٨٧) الأغاني ، جـ٢٠ ص ٣٢٠.

(٨٨) الاغاني ، جـ٢٠ ص ١٥٧ .

(٨٩) ابن رشيق : العمدة ، جـ١ ص ١٨٥ .

(٩٠) الجاحظ : البيان ، جـ٤ ص ٨٤.

(٩١) نفسه .

يسلموا بازدراء النقاد والشعراء المقصدين لهم، فعقبة بن رؤبة أنشد عقبة بن سلم بحضرة بشار أرجوزة، فقال: كيف ترى يا أبا معاذ؟ فأثنى بشار كما يجب لمثله أن يفعل، وأظهر الاستحسان، فلم يعرف له عقبة حقه، ولا شكر له فعله، بل قال له: هذا طراز لا تحسنه، فقال له بشار: ألمثلي يقال هذا الكلام؟ أنا والله أرجز منك ومن أبيك ومن جدك، ثم غدا على عقبة بن سلم بأرجوزته التي أولها:

يا طلل الحي بذات الصمد بالله خبر كيف كنت بعدي (٩٢)

وكان الرجاز يحسون أن ما يقومون به هو تخصص تفردوا به، لا يعرفه غيرهم، فرؤبة كان يغرب في رجزه، وكذلك أبوه، فيقول متعجبا من فصاحة أبي مسلم: «وما ظننت أن أحدا يعرف هذا الكلام غيري وغير أبي ...» (٩٣).

وكانوا يصيبون بعض التقدير في أوساط اللغويين، فمحمد ابن سلام يقول: قلت ليونس: هل رأيت عربيا قط أفصح من رؤبة، قال لا، ما كان معد بن عدنان أفصح منه ...» (٩٤). وقال الخليل حين انصرافه من جنازة رؤبة: «دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم ...» (٩٥) وعرض يونس شعر الجعدي على رؤبة، فنقده، ولما لم يصب في ذلك، اعتذر يونس عنه قائلا: «ولم يكن رؤبة والعجاج صاحبي خيل، ولكن كانا صاحبي إبل ونعتها .. (٩٦).

و يبدو مما قدمت أن القدماء لم يعرفوا للرجز قيمته، ولم يلتفتوا الى ما فيه من طاقات، ومن هنا فلست مع الرأي الذي يقول: «ان موقف القدماء منه يدل على تطور في مفهوم الشعر ...» (٩٧) وكل ما قدموه من ملاحظات لا تعدو كونها ملاحظات ذوقية، فهذا الاصمعي يقول: «لا يعجبني شاعر اسمه الفضل بن قدامة يعني أبا النجم ...» (٩٨).

---

(٩٢) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ٢٠٣، ٢٠٤.
(٩٣) الاغاني، جـ٢٠ ص٣١٧.
(٩٤) نفسه جـ٢٠، ص٣١٤.
(٩٥) نفسه جـ٢٠، ص٣٢٤.
(٩٦) ابن سلام: طبقات، ص١٢٨.
(٩٧) الجوزو: مجلة الفكر العربي، ص ٣٢٦.
(٩٨) عبد الرؤوف: بدايات، ص١٠٦.

مكانة الرجز عند المعاصرين :

لاحظ القدماء أن من قديم الشعر قول دو يد بن زيد بن نهد حين حضر الموت :ــ (٩٩).

اليوم يبنى لدويد بيته   لو كان للدهر بلى أبليته
أو كان قرني واحدا كفيته   يارب نهب صالح حويته
ورب غيل حسن لويته   ومعصم مخضب ثفيته

وقال أيضا :ــ

ألقى على الدهر رجلا و يدا
والدهر ما أصلح يوما أفسدا
يصلحه اليوم و يفسده غدا

و يتكرر هذا الموقف مع الشعر الجديد ذي التفعيلة ، فنلاحظ أن الرّجز يحتل مكان الصدارة بعد الكامل ، فكأنما قدر للرجز أن يكون أولا في الشعر القديم وأولا في الشعر الجديد ، أو قل حينما فكر العربي في أن يوجد له كلاما موزونا مقفى دالا على معنى ، وجد ضالته في الرجز ، وحينما فكر ــ في هذا العصر ــ أن يغير في مسيرة الشعر القديم ، كان لابد له من أن يستشير الرجز أولا فيما هو مقدم عليه .

و يبدو أن الشاعر المعاصر أدرك شيئا في تفعيلة «مستفعلن» يساعده على التغيير ، لأنه لاحظ أن القدماء استغلوها بعض الاستغلال ، فأوجدوا منها أشكالا وألوانا وأنغاما كثيرة ــ على نحو ما سنرى ــ ولعل ما في هذه التفعيلة من تغيرات هي التي أوحت له بفكرة شعر «التفعيلة» هذا اذا ما عرفنا أن هذه التفعيلة أقدم تفعيلة في الشعر العربي ، تستمد قدمها من قدم الرجز نفسه .

(٩٩) ابن سلام : طبقات ، ص ٣١.

وتلاحظ النافذة «نازك الملائكة» أن «البحر الأثير خلال السنوات ٥٠ ــ ١٩٥٤ هو «الكامل» ثم اختفى في السنتين الماضيتين و برز مكانهُ «الرجز» وكثر كثرة عجيبة، حتى لم يعد المرء يجرؤ على استعماله خوفاً من الوقوع في الرّتابة ..» (١٠٠).

وجاء في دراسة احصائية لشعر صلاح عبد الصبور أجراها د. هيثم الامين: أن البنية العروضية لشعر صلاح عبد الصبور قائمة على نوعين من الشعر، شعر عمودي يشكل ٥٪ من مجموع ديوانه، وشعر غير عمودي يعتمد التفعيلة و يشكل ٩٥٪ من ديوانه، وهذا القسم الاخير مؤلف من ٣٨٠٠ بيت، تتقاسمها الابحر التالية: الرجز: ١٧١١ بيتا بنسبة ٤٥٪ ....» (١٠١).

وقد حاول بعض الباحثين أن يتحقق من مدى انتشار الرجز في الشعر الجديد، فتناول عينات منه في ديوانين وعددين من مجلتين أدبيتين **فخلص** الى أن «مكانة الرجز في الشعر الجديد واضحة، فليس له منافس بين الأوزان الاخرى الا الخبب ... (١٠٢).

و يظن «علي يونس» أن نسبة الرجز تزيد كثيرا في أواخر الستينات وأوائل السبعينات حتى تكاد تطغى على الأوزان الاخرى ...» (١٠٣).

وفي مرحلة التحول الى الوجدانية ــ وقد اتخذت شكل الرومانسية ــ احتل «الرجز» عند بدر شاكر السياب المرتبة الثانية، فقد كتب في اطاره (٢١٧) قصيدة من مجموع قصائد هذه المرحلة ...» (١٠٤).

ولاحظ «رجاء النقاش» أن معظم قصائد الشعر الجديد تكتب في بحر شعري واحد هو بحر الرجز...» (١٠٥).

---

(١٠٠) نازك الملائكة، العروض والشعر الحر ــ مجلة الآداب، بيروت، فبراير ١٩٥٨م.

(١٠١) د. هيثم الامين (ملاحظات حول الاحصاء والاستقصاء) مجلة «الفكر العربي» بيروت ــ يناير ــ مارس: ١٩٧٩م.

(١٠٢) علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م ص ١٢٧

(١٠٣) نفسه ص ١١٢.

(١٠٤) حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب ــ دراسة فنية، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ــ كلية الآداب ص ٣٨١.

(١٠٥) رجاء النقاش: مقدمة ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، ص ٨٨.

و يقول النقاش في مقدمة ديوان «أحمد عبد المعطي حجازي» مدينة بلا قلب» «وشاعرنا يستخدم بحر الرجز في أكثر من ثلاثة أرباع قصائد هذا الديوان ، أما القصائد الاخرى فموزعة بين عدد من البحور المختلفة ... (١٠٦).

ومن هذا يتضح لنا أن الرجز أخذ مكانة مرموقة في الشعر الجديد ، وهوما لم يتيسر له في الشعر القديم ، وأخذ ينفض عنه غبار السخرية والازدراء الذي لحقه عند القدماء ، بل اننا نجد نقادا يقولون : (ولعل اكتشاف امكانيات بحر الرجز كان من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة .... » (١٠٧).

ونلاحظ الشعراء المعاصرين يتفاخرون باستخدامهم الرجز ، و يوجهون النقد لمن لم يستفد من امكانات هذا البحر الهائلة . فقد نشبت معركة بين الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور وكلاهما شاعر ورائد من رواد الشعر الجديد ، وقد ساند الاول عدد من الشعراء والكتاب العراقيين ، وآزر الثاني عدد من الشعراء والكتاب المصريين ، وقد تبادل الفريقان تهمة النزعة الاقليمية ، وتهمة اليسارية ، وكان الرجز أحد أسباب اشتعال تلك المعركة ، فقد ثار الشاعر السياب ضد الناقد «رئيف خوري» الذي كان قد أعجب بالتفات صلاح عبد الصبور للامكانات الكامنة في الرجز... ضمن ما أعجب به في قصيدة «الناس في بلادي» عندما نشرتها الآداب . فما كان من السياب الا أن كتب يرد على «رئيف خوري» قائلا : أما عن انتباه السيد عبد الصبور للامكانات الكامنة في وزن الرجز التام منه والمجزوء ، فالأحرى بالاستاذ الخوري أن يرجع للعدد السادس من الآداب عام ١٩٥٤م ، فيقرأ «أحد والحرية والربيع» للزميل كاظم جواد ، وأنشودة المطر لكاتب هذه السطور... وكلتاهما من وزن الرجز التام والمجزوء ، مستغلا خير استغلال ... وجاء دور صلاح عبد الصبور فرد قائلا : ليس لي شرف أولية استعمال الرجز ولم ينسب الاستاذ الخوري ذلك الشرف لي ... أما استعمال «مستفعلن شكلا عروضيا حرا فقد سبقنا اليه د. لويس عوض المصري في قصيدته المسماة «كيرياليون» المكتوبة سنة ١٩٣٧ ... وأخيرا اني شاعر مصري ولو كان عندي ما أقدم

(١٠٦) المصدر السابق ص ٩١

(١٠٧) سلمى الخضراء الجيوسي : «بحر الرجز في شعرنا المعاصر «مجلة الآداب ـ بيروت ابريل ـ ١٩٥٩م . وسيشار فيما بعد إليه هكذا : سلمى الجيوسي ـ الآداب ، ابريل ١٩٥٩م.

خيراً من الشعر لقلت، ولذلك أحبني مواطني وظنوا بي خيرا ... ولا أريد من الشعر أكثر من هذا الوسام، محبة الأصدقاء الشرفاء، ولست أول من رجز، ولست أولا في شيء على الاطلاق، فلا تشغل نفسك بي .... فان فيك لطاقة على ما هو أجدى على أمتك، وان فيما ينشر في الصحف، وتمتلىء به المجلات، وتهتز به الحياة ما هو أحق بانفعال مثقف واع ذي موقف من أن «مستفعلن» في قصيدة لصلاح عبد الصبور تحولت الى «مفاعلين» .... (١٠٨).

وقد عدت «نازك الملائكة» الرجز ضمن البحور الشعرية الصافية، التي تصلح لأن تكون ميدانا للشعر الحر.... (١٠٩)، وطلبت من الشعر الجديد أن يسير على تشيكلة واحدة لأنه اذا سار على تشكيلتين اضافة الى تعقيد الاطوال المختلفة، فان ذلك يؤدي الى أن يفقد السمع احساسه بالموسيقى، و يتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكلية، وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الارجوزة فانه يساعد السمع على تذوق الموسيقى .. (١١٠).

و واضح أنها تعد الرجز المشطور أساساً ثابتا أو انموذجاً لشعر التفعيلة في انطلاقته الموسيقية، وفي توحيد تشكيلته. فهو بهذه الهيئة يساعد السمع على التذوق الموسيقي، وتعد الناقدة كذلك عمل الرجاز بالرجز المشطور عملا منطقيا بالمعنى العروضي «فضلا عن أن الأذن العربية ترتاح اليه» وتكرر ما أشارت اليه سابقا فتقول: «وأما حين كان الشاعر ينظم شعرا ذا شطر واحد كالأرجوزة، فانه كان يجعل القصيدة ذات تشكيلة واحدة تتكرر في كل شطر فلا يخرج عليها فقط .... (١١١).

وتبرز «الجيوسي» أهمية الرجز في الشعر الجديد فتقول: «ولعل الرجز قد أصبح من أهم بحور الشعر الحر عندنا، وقد جرت محاولات نغمية فيه دلت على مرونته واستعداده الكبير للمطاوعة اذا تلقفته أنامل فنان موهوب ...» (١١٢).

---

(١٠٨) حسن توفيق، بدر شاكر السياب ص ٣٧٩ — ٣٨٠.

(١٠٩) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين — بيروت المطبعة السابعة، ابريل ١٩٨٣م ص ٨٤.

(١١٠) نفسه ص ٩٤.

(١١١) نفسه ص ٩٥.

(١١٢) سلمى الجيوسي. الآداب — ابريل، ١٩٥٩م.

وعزا النقاش ما يرمى به الشعر الجديد من نثرية وضعف في موسيقاه الى أن معظم قصائده تكتب في بحر شعري واحد هو الرجز.... وعد هذه النثرية وهذا الضعف الموسيقي فيه المنبعث عن طريق استخدامه للرجز أمرا مقصودا. يقول مقدما لديوان الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي: «والا تهام الذي يوجه الى الشعر الجديد هو في نفس الوقت غاية من غايات هذا الشعر وهدف من أهدافه و يعلل لذلك بقول: «ان النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد، بل هناك التجربة التي يعبر عنها، وهناك الصورة التي يرسمها، والبناء الفني الذي يصممه لقصيدته، كل هذا شيء جديد على الشعر يحتم التخلص من النغم الصارخ العنيف الواضح ... وقد اتجه الشعر الجديد ــ وهذا الديوان من أهم نماذجه الفنية الى طريقة «التشخيص» للتعبير عن التجارب المختلفة وخلقت هذه الطريقة في القصيدة طابعا قريبا من طابع القصة. ويحتاج مثل هذا الطابع الى التخلص من النغم الصاخب، والاهتمام بالنغم الهادىء اليسير الذي يصلح لرواية شيء ما، وهذا هو الذي دفع الشاعر الجديد الى اختيار الرجز، وتغليبه على غيره من البحور الشعرية ...» (١١٣).

ومن هذا كله يتبين لنا التفات المحدثين الى الرجز، والى التركيز عليه في القصيدة الحديثة، وإذا سلمنا بقول ابن سلام أن من قديم الشعر أبياتا من الرجز المشطور أمكننا أن نستنتج أن الرجز المشطور سابق للرجز التام، الذي يشبه القصيد، وسابق لبقية البحور العربية، وذلك لأن الرجز المشطور يسمح بتلاحق الموسيقى بشكل واضح، وهذا ينسجم مع اذن الانسان البدائي، يقول د. عبد الرؤوف: «ان الانسان البدائي لا يستطيع ملاحظة موسيقى السجعة أو القافية الا اذا كانت تتلاحق في سرعة مضطردة، وكلما تقدم حضاريا، أصبحت أذنه أكثر قدرة على الاحتفاظ بموسيقى القافية، حتى تسمع تاليتها على تباعدها ...» (١١٤) وعلى هذا فاننا نرى أن مجيء البيت المكون من صدر وعجز، ثم من صدر وعجز بشكل يسمح بمجيء القافية في نهاية العجز يشعر بأن الموسيقى المنبعثة من القافية قد تأخرت زمنيا، وكأنه تطور طفيف طرأ على الشعر بمقدم البيت ذي الصدر والعجز.... ولعل هذا يفسّر لنا وجود التصريع في بداية القصيدة العربية وكأن الشاعر يحاول أن يسلم أذن سامعيه الموسيقى من أقرب طريق، و يترك بعد ذلك العنان لتلك الأذن كي تلاحقها من خلال نظم القصيدة المعروف.

(١١٣) مقدمة ديوان مدينة بلا قلب للنقاش ص ٨٨.

(١١٤) عبد الرؤوف ــ بدايات ص ٦٦.

وهذا ــ حقيقة ــ يجعلنا نذهب الى أن الرجز المنهوك أقدم من الرجز المشطور معتمدين في ذلك على نظرية «قرب التلاحق الموسيقي» ــ ان جاز التعبير ــ . و يكون الرجز القائم على تفعيلة واحدة أقدم هذه الانواع جميعا ، ومن هنا لا نوافق الناقدة «نازك الملائكة» على ملاحظتها القائلة «بأن نظام الشطر، الواحد ذي التشكيلية الواحدة الثابتة مثل الارجوزة يساعد السمع على تذوق الموسيقى ...» (١١٥) الحق أنه لا يساعد السمع على التذوق الموسيقي ولكنه يصدم السمع بهذا الرنين المرتفع للموسيقى ذلك الرنين الذي يجعلك تنظر اليه في الدرجة الاولى ، ضاربا بقيم القصيدة الاخرى جانبا . ولعل هذا مالاحظه الشاعر الجديد ، فتجنب أن تأتي القافية متلاحقة تماما كما جاء في الأ رجوزة .

ونعتقد أن رجوع الشعر الى التفعيلة ــ أي بناؤه على تفعيلة واحدة ــ هو رجوع الى الأصل الذي نبع منه الشعر العربي ، وهو ــ فيما نعتقد ــ اعتماده أولا على التفعيلة الواحدة ، ثم التفعيلتين ثم الثلاث .

الرّجز وكتابة الشعر الجديد

مما احتفظت لنا به المصادر من الرجز الذي يسير على تفعلية واحدة أرجوزة تنسب الى سلم الخاسر، ولعل عبارة ابن رشيق : «و يقال ان أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر «تؤيد ما أذهب اليه من أن هذا اللون هو أقدم أنواع الرجز، اذ أن عبارته تشكك في أن يكون سلم المبتدع لهذا النمط . وتجري الارجوزة على هذا النحو : ــ (١١٦) .

موسى المطر غيث بكر
ثم انهمر ألوى المرر
كم اعتسر ثم ايتسر
وكم قدر ثم غفر
عدل السير باقي الأثر
خير وشر نفع وضر

(١١٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٩٤.

(١١٦) ابن رشيق العمدة : جـ١ ص ١٨٥ .

خير الـــــــبشر فـــــــرع مضر
بـــــــدر بـــــــدر والمـــــفـــتـــخـــر

لمــن غبـــر

ولنـا أن نـتـحـكـم في كـتـابـة هـذا الرجز وفقا للموقف النفسي أو الشعوري للشاعر في أشكال كـثيـرة ، فلا نرى ــ مثلا ــ أي ضرر يلحق بالابيات اذا ما تصورناها من خلال الكتابة تجري على هذا النحو :ــ

موسى المطر، غيث بكر ثم انهمر
ألوى المرر
كم اعتسر ثم ايتسر وكم قدر
عدل السير باقي الا ثر
خير وشر نفع وضر
خير البشر فرع مضر
بـــدر بـــدر
والمفتخـــر
لمـــن غبـــر

ولا يحجبك عما في هذه الارجوزة من جمال الا هذا الرنين الموسيقي الذي يصدم السمع.

وقريب من هذا قول علي بن يحيى أو يحيى بن علي المنجم :ــ (١١٧)

طـــيـــف ألـــم بـــذي ســـلـــم
بـــعـــد الـــعـــتـــم يـــطـــوي الألـــم
جـــاد بـــغـــم ومـــلـــتـــزم
فـــيـــه هـــضـــم اذا يـــضـــم

(١١٧) عبد الرؤوف ــ بدايات ١٢٣.

ولا نجد ضيرا أيضا من كتابة هذه الارجوزة على هذا النحو:ـ

طيـــف ألـــم
بـــذي سلـــم
بعـــد العتـــم، يطـــوى الأكـــم
جـــاد بغـــم
وملتـــــزم
فيه هضـــم اذا يضـــم

وهذا رجز لاحدى بنات الفند الزماني:ـ (١١٨)

وغـــى وغـــى وغـــى وغـــى
حـــر الحـــرار والـــتـــظـــى
ومـــلـــئـــت مـــنـــه الـــربـــى
يـــاحـــبـــذ المـــحـــلـــقـــون بـــالـــضـــحـــى

هـذا الـرجـز ــ وفقا لما وصلنا مكتوبا على هذه الصورة ــ يسير على تفعيلتين، وقد سماه القدماء «منهوك الرجز» وذلك لأنه يسير على تفعيلتين وقد نهك البحر ذو التفاعيل الست، فذهب وبقي منه ثلث، ولهذا قالوا: منهوك كأنه مقطوع أو مقطع مع أننا نلاحظ أن «الجوهري» يطلق على الرجز ذي التفعيلة الواحدة اسم «المقطع» وكأن الرجز على تفعيلتين ــ بدرجة ــ أقل تقطعا من ذي التفعيلة الواحدة فسموه «منهوكا».

ومن ينظر في البيت الاول من هذه الارجوزة يحس المواءمة بين هذا النهك أو هذا التقطيع والتمزق النفسي الذي تعانيه الراجزة. مما يدل على أنها كانت ترمي الى تمزيق التفعيلة الاصلية للرجز «مستفعلن» فزادت هذا التمزق تمزقا آخر حينما حولتها الى تفعيلة مزاحفة، تحولت معها مستفعلن «الى مفاعلن «متفعلن» وزادت من نمو هذا التمزق في نفسيتها فعمدت الى تقطيع التفعيلة المزاحفة، فقسمتها الى نصفين لعلها تعبر عما تحمله من هموم وأحزان تنجم عما تثيره الحرب وعما تخلفه. ولا نشك لحظة في أن هذه الراجزة لو قدر

(١١٨) نفسه ص ١٢١، والأغاني: جـ٢٣ ص ٢٥٥.

لها أن تكتب أرجوزتها وفقا للدفقات الشعورية والنفسية عندها لما ترددت لحظة في أن تكتب هكذا :

وغـــى
وغـــى
وغـــى
وغـــى
حر الحرار والتظي
وملئت منه الربى
يا حبذا المحلقون بالضحى

فنلاحظ كيف أحدثت بهذا التقطيع للتفعيلة الواحدة مفارقة صوتية تؤكد المعنى الذي تريده ، ولو حاولت أن ترسم رسما بيانيا للشحنات النفسية الانفعالية ــ لهذه الراجزة ــ لامكنك ذلك ، ولما أعياك هذا التدرج نحو قمة التأزم والانفعال ، هذا الانفعال النفسي العارم الذي بدأ عن طريق التقطع في كلمة «وغـــى» وما تثيره في النفس من جلبة وضجيج ، اضافة الى هذا التكرار الذي دفع بالايقاع الانفعالي الى الامام ، ثم ازدياد الحر «حر الحرار» والتعبير عن طريق اللغة يدفع الى الامام باستخدام «اللظى» ثم امتلاء الربى ، وهي الأماكن المرتفعة بالحر.

وتهدش لهذا التعبير «امتلاء الربى بالحر» ومن المعروف بداهة أن الأماكن المرتفعة أقل حرارة من المنخفضة ، ولكن الراجزة تضاعف من انفعالها الى درجة أضحت معها تلك الروابي المرتفعة تمتلىء امتلاء ثم يأتي وقت الضحى وهو معروف بشدة حره أيضا .

وصنيع هذه الراجزة يذكرنا بصنيع «السياب» في قصيدته الرجزية المشهورة «أنشودة المطر» وماذا كان يقصد السياب في المطر؟ ألم يكن يقصد به الثورة ، الثورة التي ينجم عنها تقدم الشعب وازدهاره تماما كما ينجم عن المطر الحياة والخصب والنماء ، ولماذا راح يقطع تفعيلة الرجز «مستفعلن» الى مفاعلن «متفعلن» الى «فعل» ؟ ألم يقطعها كي تتلاءم مع المعنى الذي يريده . يقول جابر عصفور: «لقد كرر السياب بين كل مقطع وآخر

كلمة مطر وهي تفعيلة ناقصة تختلف في ايقاعها عن باقي تفاعيل الاسطر ليحدث الشاعر بها لونا من المفارقة الصوتية تؤكد المعنى الذي يريده ...» (١١٩).

وماذا كانت تقصد تلك الراجزة من الحرب ألم تكن تقصد الخصب والنماء أيضا ــ باعتبار أن الحرب كانت تورثهم ما يقتاتون به .... ومن هنا ألا ترى معي أن السياب مطلع على هذا الرجز، وعرف قدراته وامكاناته فراح لا يستغل الشكل ــ الذي أوحى له بفكرة تقطيع التفعيلة فحسب ــ وانما استغل المضمون أيضا على هذا النحو الذي رأيناه في تلك المقطوعة الرجزية .... وهذا ما نعني به ونقوله : ان الرجز فيه طاقة كامنة ولا بد من استغلالها ، والسياب نفسه كان يشعر بهذه الطاقة ، ولهذا رأيناه ينتقد من لا يستخدم تفعيلة الرجز، و يوظفها توظيفا يكشف من خلالها عن نغم جديد فيها . ولعل هذا المعنى هو ما تشير اليه الناقدة «الجيوسي» بقولها عن الرجز: «وقد جربت محاولات نغمية فيه دلت على مرونته واستعداده للمطاوعة اذا تلقفته أنامل فنان موهوب وقد استثمرت امكانياته (بعض امكانياته) في قصائد جدية يعد بعضها «كأنشودة المطر» للسياب من أروع ما نظم شعراؤنا المعاصرون ....» (١٢٠).

و يقول عنترة : (١٢١)

أنا الهجيـــن عنتـــــرة
كـــل امرىء يحمـــى حـــره
أســـوده وأحمـــــره

وشعـــرات المنفذات مشفـــــرة
ب ب ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ب ــ

(١١٩) جابر عصفور، دراسة في قصيدة «أنشودة المطر» للسياب، من كتاب «حركات التجديد في الأدب العربي» للدكتور عبد العزيز الأهواني وآخرين، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٢١٨.

(١٢٠) الجيوسي : الآداب، ابريل ١٩٥٩م.

(١٢١) عبد الرؤوف ، بدايات ص (١٢١) واللسان مادة «حرح»، و يشير المحقق في الهامش قائلا : هكذا في الاصل. وانظر ديوان عنترة ، بتحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ــ المكتب الاسلامي ــ دمشق ١٩٧٠م.

بدأت الارجوزة بالشطر الأول بتفعيلتين، ثم الثاني ثم الثالث، ولكن عدد التفعيلات ارتفع ليصل الى ثلاث في الشطر الرابع. كيف يمكننا تفسير ذلك؟ هل يكون ما عمله الشاعر له علاقة بانفعاله؟ هذا الانفعال الذي تدفق دون أن يمنعه مانع أو يعوقه عائق. اذا ماعلمنا أن عنترة هنا يتحدث عن قضية جد مهمة وحساسه، ظلت أمدا طويلا تقلقه وتحزنه وهي «هجنته» وعدم الاعتراف به. وقد لاحت له فرصة الاعتراف هذه اثر هجوم أحد أحياء العرب على قبيلته، فاضطر والده الى الاستنجاد به، بعد أن استاق القوم ابلهم فلحقوهم فقاتلوهم عما معهم وعنترة يومئذ فيهم فقال له أبوه: كر يا عنترة. فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر، انما يحسن الحلاب والصر، فقال كر وأنت حر فكر وهو يقول ... مرتجزا .. (١٢٢) كرَّ غير مسيطر على انفعاله وشعوره فراح يفسح المجال لخياله الشعري كي ينطلق بما شاء له من تفعيلات تعبر عن انفعاله الجامح، أو الدفقة الشعورية التي لا تحدها التفعيلة فطال البيت الاخير دون أن يشعر به، تحت وطأة فرحه الشديد بحريته الى درجة تحولت معها «هجنته» الى مقام اعتزاز وافتخار، مقدما حماية النساء على حماية نفسه:

أليس ما جاء به عنترة هو نفس ما يتطلبه الناقد الحديث من الشاعر الجديد ان «الشعر الجديد يتطلب أن يكون «الايقاع العروضي» متمشيا مع الايقاع النفسي الذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في ابداع عمله الشعري ...» (١٢٣) و يرى «عزالدين اسماعيل» أن «التعبير ملك وتابع للشعور ليس العكس، فاذا كانت الدفقة الشعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة، ومعبرة عن هذا التدفيق....» (١٢٤).

والشاعر المعاصر الذي يكتب شعر التفعيلة، لا يأبه بالطول، ولكنه يقف حيثما يقف انفعاله، ومن هنا لا يشكل عدد التفعيلات وتساويها عائقا في وجه انطلاقه وتحرره. «و يبدو أن محاولة عنترة السابقة في اطالة البيت لم تكن المحاولة الأولى أو الوحيدة، فقد وردت تلبيات رجزية عن العرب، رأيتهم فيها يطيلون في بعض الأشطار.

---

(١٢٢) الأغاني: جـ٨ ص ٢٣٧، ورواية صاحب الأغاني تدل على تأثره بالعروض.

(١٢٣) حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر، القاهرة ١٩٧٠ ص ٣١.

(١٢٤) د. عزالدين اسماعيل: «الشعر المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية» الطبعة الثالثة ــ القاهرة ١٩٧٨، ص١٠٨، وقارن مع علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل، ص٦٩.

ورد في تلبية «النخع» وهم بطن من مذحج من القحطانية : (١٢٥)

لبيك رب الارض والسماء

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ ٥

وخالق الخلق ومجري الماء

ب ـ ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ـ ٥

معصب بالمجد والسناء

ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ ٥

لعائش فضائل النعماء

ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ـ ـ ٥

في العالمين والجميع يفديه : الآباء والأبناء

ـ ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ـ ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ٥

فهذه التلبية موزونة ، ومكونة من خمسة أشطار، تساوت الاربعة الاولى، وطال الشطر الخامس ليصبح مكونا من خمس تفعيلات بدلا من ثلاث ، فهل أنّ الحماس والانفعال سيطر على مشاعر الملبين فاستتبع ذلك أن طال الشطر الاخير، الذي احتوى تفعيلة غريبة سنقف عندها بعد قليل ان شاء الله.

وجاء في تلبية بني أسد :ـ (١٢٦)

أهل الوفاء والنوال والجلد

ـ ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ب

فينا الندى الدري والعدد

ذو المال والبنون فينا والولد

الواحد القهار والرب الصمد

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب

لا نعبد الأصنام حتى تجتهد

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب

(١٢٥) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ٢٠٦.

(١٢٦) نفسه ص ١١٩.

لربها وتعتبد

ب ــ ب ــ / ب ــ ب ــ

لحجه لها الدما ، وحجها حتى ترد

ب ــ ب ــ / ب ــ ب ــ / ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ

وواضح أن الشطر الخامس أصبح مكونا من تفعيلتين والسادس طال الى أربع بعد أن قرأنا «الدماء ، «الدما» ونعتقد أن هذه التلبية لو كتبت على هذا النحو:ــ

أهل الوفاء والنوال والجلد
فينا الندى الدرى والعدد
ذو المال والبنون فينا والولد
الواحد القهار والرب الصمد
لا نعبد الاصنام حتى تجتهد
لربها وتعتبد
لحجه لها الدماء   مفاعلان
وحجها حتى ترد

لكانت أقرب الى الصورة التي كانت تنشد فيها ، لتأكدِنا من الوقوف على هذه التفعيلة المذيلة .

وجاء في تلبية من لبى من ربيعة :ــ(١٢٧)

لبيك من ربيعة

ــ ــ ب ــ / ب ــ ــ

سامعة مطيعة

ــ ب ب ــ / ب ــ ــ

لرب ما يعبد في كنيسة و بيعة

(١٢٧) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ، ص ١٢٠ .

ب ـــ ـــ ـــ / ـــ ب ب ـــ / ب ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ

وربَّ كـــل واصـــل أو مظهـــر قطيعـــة

ب ـــ ب ـــ / ب ـــ ب ـــ / ـــ ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ

فنلاحظ ورود هذه الارجوزة على تفعيلتين، تفعلتين ثم أربع فأربع مع ملاحظة تسلل تفعيلة الهزج في الشطر الثالث.

ومن هنا يتبين لنا أن كتابة الشعر الجديد، شعر التفعيلة لها جذور في الرجز القديم، وليست بمبتكرة، ولم تأت من فراغ.

و يبدو أن تأثر الرواة بالعروض قد حرمنا من وصول أراجيز كثيرة تسير على هذا النحو.

الرّجز والمراوحة في الأضرب

يظن كثيرون أن المراوحة في ضرب القصيدة ميزة أو صفة تفرد بها الشعر الجديد، ونعني بالضرب عروضيا، التفعيلة الاخيرة في البيت. اذ أن العروض الخليلي يلزم الشاعر بأن يجعل أضرب قصيدته تسير على تفعلية واحدة لا تتعداها الى أي لون أو صيغة من صيغها، فاذا انتهى ضرب البيت الأول «بمستفعلن» عليه أن يلتزم ورود مستفعلن حتى النهاية ولا يجوز له الخروج الى تشكيلة أو لون آخر من ألوانها. وهذا يكاد يسري على الشعر القديم في معظمه. وتشدد النقاد المحدثون في هذا القانون الصارم، وأرادوا تطبيقه على الشعر الجديد، بحجة أنه قانون ثابت ولم نر له خرقا في الشعر القديم، ونعرف من بين هؤلاء النقاد «نازك الملائكة» التي ذهبت تقول: «ان الشطر الاول في القصيدة الحرة يعين للشاعر ضرب كل شطر تال يرد فيها، سواء أكان البحر صافيا أم ممزوجا، ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها: شطرين أو شطرا ثابت الطول، أو شطرا متغير الطول من بحر صاف أو شطرا متغير الطول من بحر ممزوج. ففي الحالات كلها ينبغي أن نحافظ على ثابت الضرب ...» [١٢٨].

---

(١٢٨) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٢.

الا أن الناقدة تراجعت بعض الشيء عن هذا القانون الصارم لتطالب بضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة مع ادخال شيء من التلطف يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها . . . » (١٢٩) .

وأثنت على صنيع السياب في قصيدته « النهر والموت » فقالت « ان الوزن في هذه القصيدة جار على العروض العربي تمام الجريان ، فهو من بحر الرجز ، وقد أصاب التفعيلة الاخيرة فيه تغيير ، فتحولت (مستفعلن) الى (فعل) حينا والى (فعول) حينا . . . (١٣٠) .

ولاحظ عليها بعض النقاد أنها صارت تجيز اختلاف الأضرب كما أجازه من قبل عامة الشعراء والنقاد . . . » (١٣١) .

والشعر الجديد حينما شرع يطبق نظرية « تنوع الضرب » لم يكن مقطوعا عن الشعر القديم ، ولم يأت بهذا القانون ــ ان جاز التعبير ــ من فراغ ، وصحيح أن العروض الخليلي لم يسجل مثل هذا التنوع ولكن هذا لا يقف دليلا على عدم وجوده في الشعر القديم كما ذهب بعض النقاد واستسلم له أكثرهم باعتباره شيئا بدهيا . والحق أننا نجد في الرجز القديم نماذج تسمح بمثل هذا التنوع .

ورد في تلبية مذحج رجز على هذا الشكل :ــ (١٣٢)

اليك يارب الحلال والحرم
ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ب ــ مفاعلــــن « متفعلن »
والحجر الاسود والشعر الاصم
ــ ب ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ ــ ب ــ مستفعلن
على قلاص كحنيات النشم
ب ــ ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ ــ ب ــ
جئناك ندعوك بحاء وهلم مفتعلـــن

(١٢٩) نفسه ص ٢٣ .

(١٣٠) نفسه ص ١٦٥ .

(١٣١) علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

(١٣٢) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ص ١٢٣ .

نكابد العصر وليلا مدلهم

ب ـ ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ـ ب ـ مستفعلن

وهول رعد و بروق كالضرم

ب ـ ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ـ ب ـ مستفعلن

والعيس يحملن جلالا وكرم

ـ ـ ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ب ب ـ مفتعلن

والتجانس واضح بين التفعيلات المراوح بينها ، و يتأتى هذا الوضوح من التنو يع بين مستفعلن «الاصلية ومزاحفاتها» متفعلن ، ومفتعلن » ، و يبدو أن هذا التنوع في الأضرب من ألطف مراحله ، لأنه يقوم على ايراد تفعيلة مزاحفة ثم ايراد تفعيلتين صحيحتين ، ثم تفعيلة مزاحفة ثم اثنتين صحيحتين فتفعيلة مزاحفة .

وجاء في تلبية كنده :ـ(١٣٣)

لبيك ما أرسى ثبير وحده

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ـ مفعولن

وما أقام البحر فوق جده

ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ ـ فعولن

وما سقى صوب الغمام ربده

ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ ـ فعولن

في رجب وقد شهدنا مجده

ـ ب ب ـ / ب ـ ب ـ / ـ ـ ـ مفعولن

لله نرجو نفعه ورِفْده

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ ـ فعولن

فالمراوحة أو التنو يع في هذه الارجوزة جاء بين «مفعولن» الصيغة المشتقة من «مستفعلن» بعد أن دخلها القطع ، وفعولن» المشتقة منها أيضا بعد أن دخلها الخبن

(١٣٣) نفسه ص ١٢٤.

والقطع. فنلاحظ أن التنويع جاء بين تفعيلتين من مزاحفتين لتفعيلة أصلية.

ولننظر في تنويع الاضرب، في تلبية بني أسد :ـ (١٣٤)

أهل الوفـــاء والنوا ل والجلــــد

ـ ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ مفاعلن «متفعلن»

فينا الندى الدري والعدد

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ـ فَعَـــل

الواحد القهار والرب الصمد

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ مستفعلن

لربهـــا وتعتبــــد

ب ـ ب مفاعلن «متفعلن»

لحجه لها الدما، وحجها حتى ترد

ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ مستفعلن

واذا أضفنا الهمزة الى الدما «فتتولد تفعيلة متفعلان، هذه التفعيلة التي سنقف عندها بعد قليل ان شاء الله ـ وقد رجحت آنفا أن تكون مؤخرة هذه الارجوزة على هذا النحو:ـ

لربهـــا وتعتبــد

لحجه لها الدمـــــاء متفعلان

وحجهــــا حتـــى تـــــرد

ومـن هذه الأ رجوزة يتبين لنا تنوع أكثر تعقيداً من السابق وذلك لوجود أنغام جديدة من «مستفعلن» غير صيغها المعروفة مثل هذه الصيغة «فعـــل» وصيغة «مستفعلان».

أما تفعيلة «مستفعلان ـ فكما أشرت سأتحدث عنها بعد قليل، وأما «فعل» فمن أين جـاءت؟ وبـكـل بـسـاطـة هـي مـتأتية من «مستفعلن» بعد دخول الحذذ عليها فأصبحت «مـسـتـف» ثـم دخـلـهـا الخبـن فأصبحت «متف» أو مفا، ولكن هذا التحليل لا يروق للعروضيين، لأنهم لا يبيحون لتفعيلة الرجز «مستفعلن» أن يلحقها الحذذ، مع أنهم يعرفون

(١٣٤) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١١٩.

الحذذ بقولهم: «وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة و يكون في متفاعلن .... وهذا خاص ببحر الكامل ...» (١٣٥) واذا كان الحذذ يتعلق بحذف الوتد المجموع فلم نحرم منه «مستفعلن» الرجزية، واذا كان العروض قائماً على الاستقراء وأن «مستفعلن» لم تأت محذذة، فهذا الرجز يثبت أنها جاءت محذذة ومخبونة» أيضا، والذي اكتشف هذا هو نظرية تنوع الاضرب، و يبدو أن نظرة العروض الخليلي الى الضرب الثابت الذي لا يسمح بالتنوع هي المسؤولة عن قولهم إن الحذذ لا يدخل تفعيلة «مستفعلن» وان هذا الأمر بدأنا نلمسه جيدا حينما اعتمدنا شعر «التفعيلة» فأصبح جل تركيزنا على «التفعيلة» وماذا يمكننا أن نشتق منها. فبدأنا نعيد النظر بعض الشيء فيما يقوله العروضيون، ولكن ــ لا بأس ــ اذا ما وجدنا سندا لما نقول في الشعر القديم، كما في هذا الرجز.

وقد أكثر الشعر الجديد من استخدام هذه التفعيلة (فعل) تقول الجيوسي «فلعل هذه الصيغة كانت من أكثر الصيغ المشتقة استعمالا في شعرنا المعاصر، وأكثرها نجاحا ...» (١٣٦).

و يقول صاحب كتاب الشعر الحر في العراق: «وقد استعمل السياب في أضرب السطور الشعرية تفعيلتي فعول، وفعل بعد أن أباح لنفسه تكرار تفعيلة الرجز أو زحافاتها مرة أو مرتين أو ثلا ثا أو أربعا في السطر الواحد ...» (١٣٧)

وأكد السياب هذا النمط من موسيقى الرجز، في عدد من قصائده، كقصيدة النهر والموت، وقصيدة (هياي كونغاي) ..» (١٣٨).

وترى الجيوسي: «أن صيغة فعل تكون المقطع الاول، أي الوتد من «فعولن» (أي أنها محذوف فعولن)، إنها لهذا تأتي ملائمة كل الملاءمة عندما تتناوب نهاية الاسطر مع فعولن أو فعول :ــ

(١٣٥) د. عبدالعزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ــ بيروت. ص ١٨٤.

(١٣٦) سلمى الجيوسي: الآداب ــ ابريل ــ ١٩٥٩م.

(١٣٧) يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق، ساعدت جامعة بغداد على طبعه ص ١٤١ بدون تاريخ للطبع و بدون ذكر للمطبعة.

(١٣٨) نفسه ص ١٤١.

أود لو أطل من اسرة التلال (فعول)
لألمح القمـــر (فعل)
يخوض بين ضفتيك يزرع الظـــــلال (فعول)
ويمـــلأ السلال (فعول)
بالماء والأسماك والزهر (فعل)

وتمتدح الناقدة صنيع السياب هذا فتقول: «هذا من قصيدة السياب «النهر والموت» وقد راوح الشاعر بين فعول وهي مقصور فعولن، و بين (فعل) في نهايات أبيات القصيدة كلها، ولعل هذه القصيدة من أرقى نماذج الرجز المعاصر، وأبسطها من حيث التركيب الشكلي ... (١٣٩).

وفي معرض تعليق «نازك» على القصيدة نفسها للسياب، تعترف أن فعل ومفعول تفعيلتان متأتيتان من «مستفعلن» فتقول عن تلك القصيدة: «ان الوزن في هذه القصيدة جار على العروض العربي تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الاخيرة منه تغيير فتحولت (مستفعلن) الى (فعل) حينا والى «مفعول» حينا ...» (١٤٠)».

ولا تجد «الجيوسي» مناصا من أن تعترف بأن الحذذ يدخل تفعيلة الرجز، حينما رأت المعاصرين يكثرون من استخدام «فعل» في بحر الرجز فقالت: «وعلى أني لم أجد في المصادر التي بين يدي ذكرا للحذذ والترفيل في باب مستفعلن، فلست أرى ما يبرر عدم أدراجهما، وقد استعملا في الشعر المعاصر فمستفعلن بالخبن والحذذ تصبح: فعل (فعا) ....» (١٤١).

ولننظر في تلبية «النخع» ونتأمل أضرب الرجز فيها: ـ (١٤٢)

لبيـــك رب الأرض والسمـــــاء
ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ٥ فعـــــول

(١٣٩) سلمى الجيوسي: الآداب ـ ابريل ـ ١٩٥٩م.
(١٤٠) قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٥م.
(١٤١) سلمى الجيوسي: الآداب ـ ابريل ـ ١٩٥٩م.
(١٤٢) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٥.

وخالــق الخلــق ومجــري المــاء

ب ــ ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ ــ ه فعـــلان

معصــب بالمجــد والسنــاء

ب ــ ب ــ ــ ــ ب ــ / ب ــ ه فعــول

لعائش فضائــل النعمـــاء

ب ــ ب ــ / ب ــ ب ــ / ــ ــ ه فعـــلان

في العالمين والجميع يفديه الآباء والأ بناء

ــ ــ ب ــ / ب ــ ب ــ / ب ــ ــ ــ / ــ ــ ب ــ / ــ ــ ه فعــلان

ولما ظهر الاسلام، و بسط الرسول صلى الله عليه وسلم سلطته على بلاد العرب، وهدم الأصنام، خرج نساء ثقيف مكشوفات الرؤوس، ينحن على آلهتن ، و يعيرن الرجال الذين لم يحسنوا الدفاع عنها بهذا الرجز:ــ(١٤٣)

لـــتـــبـــكين دفـــاع

ب ــ ب / ب ــ ــ ه فعــولان

أســلــمــهــا الــرضـــاع

ــ ب ب ــ / ــ ــ ه فعـــلان

لـــم يحـــســـنـــوا المـــصـــاع

ــ ــ ب ــ / ب ــ ه فعــول

و يتضح لنا من هذا الرجز مراوحة جديدة في أضرب الرجز تتمثل في فعول فعلان، ثم في فعولان، فعلان، فعول.

فبالنسبة «لفعول» هي نفسها «فعل» ولكن حينما لحقها المد تحولت الى فعول، وقد رأينا أنها متأتية من «مستفعلن» بعد دخول الحذذ والخبن. وتظن «نازك الملائكة» أن هذه التفعلية «فعول» متأتية «من مستفعلن» بعد أن دخلها الخبن والقطع وهذا غير صحيح لأنه اذا دخلها الخبن والقطع تتحول الى فعولن والصحيح أن الذي دخلها هو الخبن والحذذ،

(١٤٣) د. حسين نصار: الشعر الشعبي ص ٩١، وعبد الرؤوف: بدايات، ص ١٢٠.

ولعل الناقدة سهت عن ذلك، أو أنها لا تريد أن تخرج على العروض الخليلي الذي لا يبيح الحذذ في تفعيلة (مستفعلن) وتعد الناقدة استعمال هذه التفعيلة خروجا فتقول (معلقة على قصيدة لخليل حاوي: «فان الشاعر هنا قد جمع بين «مستفعلن» و(فعول) في ضرب الرجز.... وهو وارد في تشكيلات الرجز، وكل ما صنعنا نحن من خروج أننا استنبطنا (فعول) بدلا من (مفعولن) وفعول هذه تفعيلة مصابة بالخبن والقطع من مستفعلن، وهي غير واردة في ضروب الخليل على جمالها، وخفتها وانسيابتيها، وتقبل الاذن لها.... (١٤٤).

وتعترف الناقدة بأن العرب لم تستخدم هذه التفعيلة على الرغم من جمالها وانسيابيتها، «وهذا غير مستغرب، فان العرب لم تستعمل كل جميل مقبول من الامكانيات العروضية، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت المتأخرون....» (١٤٥).

والتفعيلة الثانية هي «فعلان» المساو ية لـ مفعول. وقد انتشرت في الشعر الجديد انتشاراً واسعا (١٤٦) وهي متأتية ــ كما نرى ــ من «مستفعلن» بعد دخول الحذذ تحولت الى «مستف» ثم دخلها المد فمدت لتصبح فعلان مساو ية لمفعول، فهي كما ترى تفعيلة رجزية، وليست كما ظَنّت «نازك الملائكة» حينما قالت: والواقع أن التفعيلة «مفعول» الساكنة اللام لا ترد في ضرب الرجز في عروض الخليل وانما نجد مكانها مفعول بضم اللام وهي (المقطوع) من (مستفعلن) ولكننا أدخلناها في ضروب الرجز في عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشارا واسعا....» (١٤٧).

ولا أدري كيف تأتي «مفعول» مقطوعة من «مستفعلن» فمقطوع «مستفعلن» هو مستفعل و ينقل الى مفعولن، لأن القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله....» (١٤٨).

وتساءلت «الجيوسي» عن تفعيلة «فعلان» وذلك في معرض تعليق لها على قصيدة «العيون» لأحمد عبد المعطي حجازي، فلاحظت فيها نمطي الرجز والسريع معا :ــ

---

(١٤٤) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦.

(١٤٥) نفسه ص٢٦.

(١٤٦) نفسه ص٢٤.

(١٤٧) نفسه ص٢٤.

(١٤٨) علم العروض والقافية، ص١٨٣.

كـــتـــابـــة في عين مـــاء	مستفعـــلان
غــيــم يــذوب في الــســمــاء	مفاعـــلان
رسائلي بوحي حياتي قصة خرساء	فعلان أو مفعول
تــقــصــهـــا الــعــيـــون	فعــول
لأنــنــي أعــيــش في مــيــنــاء	فعلان أو مفعـــول

وتلاحظ الناقدة أن السياب يستخدمها في قصيدة له من بحر السريع، فتساءلت عنها: «هل نعتبرها هنا تذييل فعلن أم مفعولن (مفعول) وتعترف الناقدة قائلة: «انها في الحقيقة لا تجيء ناشزة في النموذج المذكور من بحر الرجز ــ فهل يعني ذاك أنها مشتركة بين البحرين؟» (١٤٩).

فالناقدة أدركت بحسها الموسيقي أن هذه التفعيلة (فعلن) ليست ناشزة في الرجز، والسبب ــ كما ذكرت آنفا ــ أنها متأتية من مستفعلن بعد دخول الحذذ، ولكنه لا يجرؤ أحد أن يقول هذا لسبب بسيط وهو أن العروض لا يقول إنّ الحذذ يدخل تفعيلة الرجز «مستفعلن» .... ولكن الناقدة سرعان ما تتأثر بالنظرة العروضية، غير متأكدة تماما من أن هذه التفعيلة «فعلن» من الممكن أن تأخذ لها مكانا في الرجز، مع العلم أنها قبل قليل اعترفت بها، وقالت إنها ليست بناشزة في الرجز فتقول :ــ «غير أن النشاز يظهر واضحا في قصيدة «العيون» عندما يتحول حجازي الى نمط واضح من السريع :ــ

رأيتها قد غادرت أجسادها	مستفعلـــن
وطوقت حولي	فعلن (تشكيلة سريع واضحة)
تعيد في عيني مناظر النهار	مفاعـــلان
وأول الليل	فعلن (تشكيلة سريع واضحة)
ثم ياطالما واجهت هذه العيون	مفاعلان
عين على شرفــة	فعلن تشكيلة سريع واضحة
السور والعيون بيننا	فعــل

(١٤٩) سلمى الجيوسي: الآداب ــ ابريل ــ ١٩٥٩م.

ولو أن كل القصيدة كانت على هذا النمط لظننا أنها محاولة جديدة، وحاولنا دراستها، ولكنها ليست كذلك بل أن نمط الرجز غالب عليها ولا يسعنا الا أن نعد ادخال تشكيلات من السريع هنا خطأ ونشازا .... » (١٥٠).

لو تنبهت الى أن (فعلن) «مستفعلن» بعد دخول الحذذ على مستفعلن، لما وضعتها في صف السريع ما دامت القصيدة تسير على مستفعلن وصيغها كما هو واضح .. ثم أتساءل لماذا لم تقل ان «فعل» تشكيلة سريع واضحة مع أنها من الممكن هي الاخرى أن تكون مشتركة بين الرجز والسريع، ومتقلبة عن «مفعولات» بعد دخول «الصلم» تتحول «مفعو» والخبن فتصبح «معو» !! ولكن الناقدة أباحت أن تجعلها تفعيلة رجز أتت هكذا من مستفعلن بعد دخول الحذذ «مستف» ثم الخبن «متف» وتنقل الى مفا، وقد اعترفت الناقدة نفسها بهذه التفعيلة فعلا حينما قالت: «فمستفعلن بالخبن والحذذ تصبح (فعل) مفا ...» (١٥١) وما دام الاعتراف «بفعل» ــ على أنها رجزية ــ حاصلا فمن باب أولى أن يعترف بـ «فعلن» أيضا على أنها رجزية و بالتحليل الآنف نفسه.

الرّجز والتذييل

ومع أنني ألاحظ وجود «فعلن» غير ممدودة أو مذيلة على هذا النحو ــ في الرجز القديم :ــ (١٥٢)

يا حار حنيا	
ــ ــ ب ــ / ــ ــ	فعلن
حرا قطاميا	
ــ ــ ب ــ / ــ ــ	فعلن
ما كنت ترعيا	
ــ ــ ب ــ / ــ ــ	فعلن
في البيت ضجعيا	
ــ ــ ب ــ / ــ ــ	فعلن

(١٥٠) نفسه.

(١٥١) سلمى الجيوسي: الآداب ــ ابريل ــ ١٩٥٩.

(١٥٢) الأغاني: جـ١١ ص١١٣، حنيا: منسوب الى الحن (بكسر الحاء) وهو حي، أو ضرب من الجن، القطامي: الصقر، والترعي ومثله الترعية: الذي يجيد رعية الابل. لباخي: ضخم، كثير اللحم.

تـدعـى لـبـاخـيـا

ــ ــ ب ــ / ــ ــ فعلــن

ممــلا عــيـــــا

ب ــ ب ــ / ــ ــ فعلــن

لكن صفة المد أو التذييل تغلب عليها وعلى كثير من صيغ «مستفعلن ومشتقاتها في الرجز القديم، وهو ما نجد له مشابها وكثرة في الشعر الجديد. و يبدو أن مد «فعلن» وغيرها من صيغ مستفعلن له علاقة بتذييل الام «مستفعلن» فمع أن العروضيين يعترفون بأن التذييل هو: «زيادة حرف واحد على ما آخره وتد مجموع «لكنهم يجعلونه يلحق تفعيلة «مستفعلن» في مجزوء البسيط ولا يلحق تفعيلة «مستفعلن الرجزية» ولا ندري أصلا لهذا التحكم العروضي الا أن يكون العروضيون لم يجدوا أمثلة لتذييل مستفعلن الرجزية، أو أنهم رأوا أراجيز قديمة. كما سنبين ــ ولم يلتفوا اليها. و يبدو ــ أيضا ــ أن التذييل لم يسر على مستفعلن وحدها في الرجز القديم بل سرى الى صيغها المختلفة ــ كما أشرت ــ ولا أكون مبالغا اذا ما قلت أن التذييل صفة أساسية في تلبيات كثيرة وصلت الينا، ولعله متأت الى هذه التلبيات من طبيعة الانشاد الذي كان القالب الذي تقال فيه التلبية. فهو متأت ــ كما يبدو ــ لنا عن مد في الصوت لا أكثر والشاعر الجديد حينما يستخدمه بكثرة، فكأنما يحمله شيئاً من ثقلة النفسي الذي ينوء به، ومن يدري فقد يكون الراجز القديم نفسه كان يمد ملبيا، كي يتخفف من كثير من أعبائه النفسية التي تثقله هو الآخر، اذ ما عرفنا أن الموقف في التلبية موقف دعاء وتضرع، و بهذا يكون الشاعر الجديد أو المعاصر قد التقى مع الشاعر القديم، ومن خلال هذا المد الذي نحرمه تفعيلات ونضعه الى أخرى بطريقة تحكمية لا ندري كنهها، ولا نعلم وظيفتها.

ومن الرجز الذي جاءت فيه «مستفعلن» مذيلة ما ورد في تلبية هذيل :ــ(١٥٣).

لبيك عن هذيل أدلجت بليل مفاعلان

تعدو بها ركائب: إبل وخيل

ــ ــ ب ــ / ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ ٥ مستفعلان

(١٥٣) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٥.

وجاء في تلبية من لبى من ربيعة :ــ (١٥٤)

لحجــه لهــا الــدمــاء
ب ــ ب ــ / ب ــ ب ــ ه　　مفاعــلان

وانظر في تلبية هذيل لصيغة «فعل» كيف تمد «لـ فعول» :ــ (١٥٥)

وخــلــفــت أوثــانــهــا في عــرض الجــبــيــل
ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ــ ب ب ــ / ب ــ ه　　فعــول
وخــلــفــوا مــن يحــفــظ الأصــنــام والــطــفــيــل
ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ه　　فعــول
في جــبــل كــأنــه في عــارض مخــيــل
ــ ب ب ــ / ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ه　　فعــول
تهــوي الى رب كــريــم مــاجــد جمــيــل
ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ه　　فعــول

و يبـدو أن مـلاحـظـة أبـي الـعـلاء : «والموزون من التلبية لا يكون الا رجزا» كانت دقـيـقـة ، وتـسـتـمـد دقـتـهـا مـن اطـلاعـه الـواسـع على الـعـروض ، فـحـيـنـما ننظر في تلبية حمير :ــ (١٥٦)

عــن الملــوك الأقـــوال
ب ــ ب ــ / ــ ــ ــ ه
ذوى النهــى والاحـــلام
ب ــ ب ــ / ــ ــ ــ ه
والواصليــن الارحــام

(١٥٤) نفسه ص ١١٩.

(١٥٥) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ، ص ١٢٠.

(١٥٦) نـفـسـه ١٢٢ ، لـم نـعتد بالمقطع الاول للتلبيات ، الذي يبدأ هكذا «لبيك اللهم لبيك» لأنه يكاد يكون تقليدا تشترك فيه أكثر التلبيات الجاهلية.

ـــ ـــ ب ـــ ـــ ـــ ـــ ه

لا يقر بـــون الا ثـــــام

ـــ ـــ ب ـــ / ـــ ـــ ـــ ه

تنزهــا واســـــلام

ب ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ ه

يتراءى لنا أن هذه التلبية من منهوك «المنسرح» لكونها تنتهي بمفعولات الموقوفة، ولكن ما أن نصل الى الشطر الاخير حتى تظهر لنا تفعيلة أخرى وهي «ب ـــ ـــ ه» معولات، وهذا يعني أن الخبن دخل تفعيلة الضرب في «مفعولات» وهو ممتنع عند العروضيين، الذين لا يرون في منهوك المنسرح الا أن يكون موقوفا أو مكسوفا، أما أن يكون مخبونا موقوفا فلا يرون ذلك... (١٥٧).

وهذه التفعيلة لا تكون الا تفعيلة الرجز، وكل الذي حصل أن «مستفعلن» تحولت بعد الخبن والقطع الى مستفعل ونقلت الى «مفعولن» ولحق المد هذه التفعيلة، وكذلك الحال بالنسبة الى «مفعولن» فهي متولدة من «مستفعلن» بعد القطع ثم لحقها المد، و يبدو أن اصطلاح العروضيين على أن «الوقف» يلحق «مفعولات» فحسب، وعلى هذه الصورة من التحكم هو الذي ظلل القائلين بأن هذا الرجز وغيره من منهوك المنسرح، لكونهم لا يقبلون المد في الرجز.

و يبدو ــ كذلك ــ أن الجوهري حينما استبعد مقطوعتين أن تكونا من منهوك المنسرح، وحسبهما على الرجز، كان يدرك ما أشرنا اليه آنفا، وقد وردت الارجوزتان واحدة ممدودة والاخرى بدون مد، واما الاولى فقول هند بنت عتبة: ــ (١٥٨).

و يـهـا بـنـي عـبـد الـدار

ـــ ـــ ب ـــ / ـــ ـــ ـــ ه

و يــهــا حـمـاة الادبـار

ـــ ـــ ب ـــ / ـــ ـــ ـــ ه

(١٥٧) علم العروض والقافية، ص ٩٥.

(١٥٨) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٤، وحسين نصار: الشعر الشعبي، ص ٨٠.

ضـــربـا بـكــل بـتــار
ــ ــ ب ــ / ب ــ ــ ه

والثانية فقول ام سعد بن معاذ لما مات ابنها سعد:ــ (١٥٩)

و يــل ام ســعــد ســعــدا
ــ ــ ب ــ / ــ ــ ــ
صـــرامـــة وحـــدا
ب ــ ب ــ / ب ــ ــ
وســـؤددا ومجـــدا
ب ــ ب ــ / ب ــ ــ
وفـــارســـا مـــعـــدا
ب ــ ب ــ / ب ــ ــ
ســـد بـــه مـــدا
ــ ب ب ــ / ب ــ ــ
يـــقـــد هـــامـــا قـــدا
ب ــ ب ــ / ــ ــ ــ

ولا نستبعد ــ كذلك ــ أن يكون أبو العلاء قد رأى أن تفعيلة مفعولات الموقوفة في مشطور السريع ما هي الا مفعولن من مستفعلن بعد أن ألحق بها المدــ اذا ما أضفنا الى مشطور السريع صفة «التصريع التي أشار اليها ابن رشيق ــ فألحق لذلك مشطور السريع بالرجز، حينما قال بأن الموزون من التلبية لا يكون الا رجزا. ولننظر في تلبية همدان كي نرى المد الذي يلحق تفعيلتي مفعولن، وفعولن على هذا النحو:ــ» (١٦٠)

لـبـيـك مـع كـل قـبـيـل لـبـوك
ــ ــ ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ ــ ــ ه
همـــدان أبـــنـــاء المـــلـــوك تـــدعـــوك
ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ــ ه فعولان

(١٥٩) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٤، وحسين نصار: الشعر الشعبي، ص ٩١.

(١٦٠) قطرب: كتاب الأزمنة «وتلبية الجاهلية، ص ١٢٢.

فاسمع دعاءها تقى جمع (١٦١) الملوك

ــ ــ ب ــ / ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ ه مستفعلان

كــيــمــا تــؤدي حــجــهــا و يــعــطــوك

ــ ــ ب ــ ــ ــ ب ــ ب ــ ــ ه

لــعــلــهــا تــأتــيــك حــقــا لا قــوك

ب ــ ب ــ ــ ــ ب ــ ــ ــ ــ ه

قــد تــركــوا الاوثــان ثــم انــتــابــوك

ــ ب ب ــ ــ ب ــ ــ ــ ــ ه

لــســنــا كــقــوم جــهــلــوا وعــادوك

ــ ــ ب ــ ــ ب ب ــ ب ــ ــ ه

وإذا غضننا الطرف عن اصطلاحات العروضيين قليلا ، وجدنا أنفسنا أمام تفعيلتين جديدتين هما مفعولن الممدودة وفعولن الممدودة وهما صيغتان مشتقتان من مستفعلن ، والذي جرى لهما هو هذا المد ، الذي لاحظته الناقدة نازك في الشعر الحر، فقالت :ــ «وفعلان هذه ليست الا ممدود «فعلن» الساكنة العين، وكل مد مقبول في عروض الشعر الحر، والسمع يقبل تجاوز هاتين التفعيلتين كما في قولي :ــ

يا قبــة الصخــرة

يا صلوات عذبة الاصــداء

فاجتمع في الضرب (فعلن) المقطوعة مع (مفعول) التي تساوي (فعلان) الممدودة من (فعلن). وهذا مطرد في الشعر التفعيلي وأسماعنا تتقبله اليوم ...» (١٦٢).

الرّجز والترّفيل

يعرف العروضيون «الترفيل» بأنه زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد

(١٦١) ورد في كتاب الأزمنة، «تقي جميع» وعلى هذا لا يستقيم الوزن، فرجحنا أن تكون «جمع».

(١٦٢) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤.

مجموع .... » (١٦٣) ويحصرونه في بحرين : هما المتدارك صاحب تفعيلة « فاعلن » والكامل صاحب تفعيلة « متفاعلن » ، ويحرمون الرجز منه كما حرموه من الحذذ ، وما دام الامر يتعلق بالوتد المجموع ، والزيادة عليه ، فلم لم يلحق « الترفيل » « مستفعلن » الرجزية كما لحقها التذييل ، مع أن الرجز القديم لا يمنع ذلك ، فقد ورد في تلبية ثقيف :ـ (١٦٤)

هـذي ثـقـيـف قـد أتـوكـا
ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ ــ مستفعلاتن
وخـلـفـوا أوثـانـهـم وعـظـموكـا
ب ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ب ــ ب ــ مفاعلاتن
قـد عـظـمـوا المـال وقـد رجـوكـا
ــ ــ ب ــ / ــ ب ــ ب / ب ــ ــ
عـزاهـم والـلات في يـديـكـا
ــ ــ ب ــ / ــ ب ــ ب ــ / ب ــ ــ
دانـت لـك الاصـنـام تـعـظـيـما الـيك
ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ / ــ ــ ب ــ ــ
قـد أذعـنـت بـسـلـمـهـا الـيـك
ــ ــ ب ــ / ب ــ ب ــ / ب ــ ــ

من هـذا نـرى أن « الترفيل » لم يمتنع على « تفعيلة الرجز » وأنه استخدم قديما ، ولكن العـروض لـم يـرصـد ذلك ، أو تغافل عنه جريا وراء الرأي الذي يقول بعدم شعرية الرجز ، و بـخاصة المشطور منه والمنهوك ، وحينما يستخدم الشاعر المعاصر في الشعر الجديد الترفيل أو التـذيـيـل أو الحـذذ في الـرجـز فـهـو انما يصدر عن فطرة موسيقية سليمة ، تشده الى العروض الاقدم .

(١٦٣) علم العروض والقافية ، ص ١٨١ .

(١٦٤) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ص ١٧٧ .

وانسياق النقاد وراء العروض انسياقا كاملا، جعلهم يذهبون الى القول بعدم التذييل والحذذ والترفيل في الرجز. فالجيوسي تقول : «وعلى أنى لم أجد في المصادر التي بين يدي ذكرا للحذذ والترفيل في باب «مستفعلن» فلست أرى ما يبرر عدم ادراجهما وقد استعملتا في الشعر المعاصر....» (١٦٥).

وترى «نازك الملائكة» أن تذييل تفعيلة الرجز «خطأ شنيع، ولا يقع هذا في الشعر العربي قط، لأن الأذن تمجه.... (١٦٦) بينما ترى الجيوسي : «أن التذييل الذي يلحق «مستفعلن» وصيغتي الزحاف المشتقتين منها (مفاعلن ومفتعلن) قريب، وطبيعي، واستعماله مع أي من هذه الجوازات قد يكون مستحبا فانى أرى أنه يعطي ليونة مستطرفة لهذا البحر....

وتتمثل بأبيات لنزار:ــ

هناك في بيارة الليمون أختي القتيل	مفاعـــلان
أختي التي علقها اليهود في الأصيل	فعـــول
أختي التي ما زال جرحها الطليل	مفاعـــلان

ولا ترى الناقدة ضيرا في استخدام الترفيل، ما دام انه استعمل في الرجز المعاصر، والعروض القديم ضمن جوازات «متفاعلن» في بحر الكامل وتقول : «ولست أرى مبررا لعدم استعماله في الرجز وتتمثل بهذه الأ بيات :ــ (١٦٧)

دنيا تفردنا بها شهرا ورحنا عن قراها	مستفعلا تـــن
لم نصح الا وهي تعذبنا و يغرينا هواها	مستفعلا تـــن
دنيا سنحيا بعدها عمرا تروى من نداها	مستفعلا تـــن

(١٦٥) سلمى الجيوسي : الآداب ــ ابريل ــ ١٩٥٩م.

(١٦٦) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٢٨.

(١٦٧) سلمى الجيوسي : الآداب ــ ابريل ــ ١٩٥٩م.

ولهذا يجب علينا أن نتريث قليلا قبل أن نرمي الشعر الجديد بالخروج على العروض، واستخدام التفعيلات الغريبة، ظنا منا أنها لم ترد في الشعر القديم، وأن العروض بمصطلحاته يؤيد ذلك. تلك المصطلحات التي تبيح صيغا لهذه التفعيلة، وتحرمها على التفعيلة نفسها اذا ما وردت في بحر آخر.

الرّجز والتداخل الوزني

ومن التفعيلات الغريبة التي استوقفت المحدثين، دخول تفعيلة «الهزج» مفاعيلن على الرجز. فقد لاحظ ذلك هيثم الأمين حينما قال: «يعتمد صلاح عبد الصبور جوازات في الرجز، والمتدارك بشكل عام ترفضها نظرية الخليل، وذلك كاستعمال (مفاعيلن في حشو الرجز) واستعمال (فاعل) في حشو المتدارك ...» (١٦٨).

وترى ملك عبد العزيز: «أن تفعيلة الهزج أقحمت على الرجز في الشعر الحديث ....» (١٦٩) وتحاول التعليل لورودها على أساس من كم التفاعيل فتنظر الى عدد المقاطع في كل من مستفعلن ومفاعلين، والى مواضع الارتكاز فيهما، ولكن هذه النظرة ليست مقبولة لانها قد تصدق على تفعيلات كثيرة تتساوى في كم المقاطع ولكنها تختلف في ترتيب هذه المقاطع و بالتالي تختلف مواضع النبر والارتكاز فيها.

ولاحظ الحساني عبد الله ورود تفعيلة الهزج في شعر صلاح عبد الصبور وحاول أن يفسر وجودها بجعل الوتد العمود الذي تقوم عليه الجملة الموسيقية، ثم امكانية الوقوف بعد قراءتنا لجملة موسيقية ـ على حد تعبيره ـ وحدتها الوتد ثم نستأنف ....» (١٧٠).

و بغض النظر عن هذه التعليلات التي أخذت تبرر وجود هذه التفعيلة في حشو الرجز، فاننا نجد أنها تسللت أيضا الى الرجز القديم مما يوحي بأن الشعراء المعاصرين لم يبتدعوا ذلك ابتداعا، و بالتالي لا نرى في وجودها خروجا أو اقحاما كما ظن بعض النقاد. ورد في تلبية من لبى من ربيعة :ـ(١٧١)

(١٦٨) هيثم الامين: مجلة الفكر العربي، يناير ١٩٧٩م.

(١٦٩) ملك عبد العزيز: «حول أوزان الشعر الحر» الآداب ـ يولية ١٩٥٩م.

(١٧٠) الحساني حسن عبد الله: «نازك وعروض الشعر الحر»، الآداب ـ يونية ـ حزيران ١٩٥٩م.

(١٧١) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٠.

لبيك مــن ربيعـــة
سامعــة مطيعـــة
لرب ما يعبد في كنيسة و بيعه

ب ـــ ـــ ـــ / ـــ ب ب ـــ / ب ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ

وجاء في تلبية النخع :ــ (١٧٢)

لــبــيــك رب الأرض والــســمــاء
وخــالــق الخــلــق ومجــري المــاء
مــعــصــب بــالمــجــد والــســنــاء
لــعــائــش فــضــائــل الــنــعــمــاء
في العالمين والجميع يفديه الآباء والأبناء
ـــ ـــ ب ـــ / ب ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ ـــ / ـــ ـــ ب ـــ / ـــ ـــ ه
مفاعيلـــــــن

وجاء في تلبية هذيل :ــ (١٧٣)

لــبــيــك عــن هــذيــل أدلجــت بــلــيــل
ـــ ـــ ب ـــ / ب ـــ ـــ ـــ / ب ـــ ب ـــ ه
مفاعيـــــــن

ومـثـل تـسـلل تـفـعـيـلة الهزج لحشو الرجز، نلاحظ أن تفعيلة السريع «فاعلن» أحيانا تـتـسلل الى ضرب الرجز، فيسارع النقاد الى الشاعر فيتهمونه بالخروج والخلط (١٧٤) ويجب الا نـضـيـق الخناق على الشاعر المعاصر الذي يكتب الشعر الجديد، اذا ما خرج من وزن الى وزن قـريـب في تـفـعـيـلا تـه ، شـريطة الا يؤثر هذا على الموسيقى أو يؤدي الى نشاز واضح ، فـأحـيـانـا ــ قدــ يلجئه التداخل بين التفعيلات الى مثل هذا الخروج ــ ان صح التعبيرــ فـلا ضير في ذلـك . وغـالـبـا مـا يـتـمثل هذا ــ على سبيل المثال ــ في بحرين متقاربين مثل

(١٧٢) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ١٢٥.

(١٧٣) نفسه ص ١١٩.

(١٧٤) قضايا الشعر المعاصر ص ٨١.

الرجز والسريع ، الشبه بينهما كبير، والفصل بينهما متعسف كما رأى الدكتور النويهي .... (١٧٥).

ومن خلال اطلاعنا على الرجز القديم لا نعدم وجود نماذج من هذا القبيل ، فقد جاء في تلبية كنانة :ــ (١٧٦)

اليوم يوم التعريف
ــ ــ ب ــ ــ ــ ــ ه
يوم الدعاء والوقوف
ــ ــ ب ــ ب ــ ب ــ ه — مفاعلان
وذي صياح الدماء — مفاعلان
ب ــ ب ــ / ب ــ ب ــ ه
من شجها والنزيف
ــ ــ ب ــ / ــ ب ــ ه — فاعلان

فنلاحظ أن التفعيلة الاخيرة من السريع .

وهكذا رأينا نماذج من الرجز القديم يراوح فيها الشعراء بين الأضرب مستفيدين من نغمات كثيرة يخرجونها من «مستفعلن» .

ولاحظنا عدم التقيد بكم التفاعيل ، مع امكانية كتابة بعضها بصورة حديثة تماما كما يفعل شعراؤنا اليوم ، حينما يكتبون وفقا للدفقات الشعورية لديهم .

ويمدنا الرجز القديم أيضا بأراجيز ورد فيها تنويع في القافية وعدم التزام بها ، وهذا يقترب من الشعر المعاصر أو الجديد الذي يعتمد التفعيلة أساساً دون النظر الى القافية ، فقد تأتي وقد لا تأتي أيضا . فقد جاء في تلبية الانصار :ــ (١٧٧)

(١٧٥) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢٩٩ ، وقارن مع علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل ، ص ١٩٧ .

(١٧٦) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ، ص ١١٨ .

(١٧٧) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ، ص ٢٦ ، الرقاحة : التجارة .

لـــبـــيـــك حـــجـــا حـــقـــا
تـــعـــبـــدا ورقـــا
جـــئـــنـــاك للـــنـــصـــاحـــة
لـــم نـــأت للـــرقـــاحـــة

وجاء في تلبية ثقيف :ــ (١٧٨)

هــذي ثــقــيــف قــد أتــوكــا
وخــلــفــوا أوثــانــهــم وعــظــموكا
قــد عــظــمــوا المــال وقــد رجــوكــا
عــزاهــم والــلات في يــديــكــا
دانــت لــك الاصنــام تــعــظــميــا اليك
قــد أذعــنــت بــســلــمــهــا الــيــك
فــاغــفــر لهــا فــطــالمــا غــفــرت

فاختلفت القافية من السطر الاخير.

وجاء في تلبية حمير :ــ (١٧٩)
عـــن المـــلـــوك الاقـــوال
ذوي الـــنـــهـــى والأحـــلام
والـــواصـــلين الأ رحـــام
لا يـــقـــربـــون الآثـــام
تـــنـــزهـــا واســـلام
ذلـــوا لـــرب كـــرام

فتلاحظ أن هذه التلبية لم تلتزم باللام رو يا لها فعدلت الى الميم وسارت على هذا النحو الى النهاية.

(١٧٨) نفسه ص١١٧.

(١٧٩) قطرب : كتاب الأ زمنة وتلبية الجاهلية ، ص ١٢٢.

ومن هذا كله يتبين لنا أن الرجز القديم لم يكن بمعزل عن تنويعات كثيرة ، يحدثها الشعراء المعاصرون في مسيرة شعرنا الجديد. وهذا يدل على أن هناك تواصلا بين القديم والجديد ، وأن هناك أصولا وجذورا لأكثر التفعيلات التي قد نراها غريبة أحيانا ، أو بعيدة عن التفعيلة الأم أو الأصلية ، منساقين وراء نظرات العروض التي تبدو في بعضها — تحكمية . و يظل الباب واسعا لتنو يعات رجزية كثيرة من الممكن أن يستفيد منها الشاعر المعاصر في حركة الشعر الجديد.